Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

25

Сйоменица Гордане Бабић-Ђорђевић



Институт
за историју уметности

Београд
1996

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 25, 1996

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18-20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 25, Београд 1996
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

САДРЖАЈ

7
Библиографија Гордане Бабић-Ђорђевић
13
Aleksei I. Komeč – Die Raumkomposition der Hagia Sophia in Konstantinopel
19
Christopher Walter – An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)
23
Nikos Oikonomides – The significance of some imperial monumental portraits of the X and XI centuries
27
Panayotis L. Vocotopoulos – Note sur l'icone de la Vierge Portaïtissa
31
Engelina Smirnova – *L'Annonciation,* icône de Novgorod du XIIe siècle
39
Chara Konstantinidi – Le message idéologique des évêques locaux officiants
51
Zaga Gavrilović – Eve or the Waters of Marah at Pološko?
57
Miodrag Marković – Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas
71
Lydie Hadermann-Misguich – Mort et survie dans l'oeuvre de Georges Klontzas



Гордана Бабић-Ђорђевић
(21. II 1932 – 26. XII 1993)

Gordana Babić-Djordjević nous a subitement quittés, il y a trois ans, comme elle avait vécu dans la solitude de sa maison, entourée de livres et à sa table de travail, au moment où elle paraissait être en pleine activité créatrice et où il semblait qu'il ne lui restait plus qu'à communiquer les résultats les plus importants de ses recherches de longue date. Qu'il en était vraiment ainsi, nous n'en voulons pour témoignage que le progrès constant qu'elle réalisait dans l'étude de l'art médiéval et une foule d'articles parus seulement après sa mort.

Le portrait de Gordana Babić-Djordjević, tel que l'ont conservé ses amis, ses collègues et ses étudiants, retrouve ses premiers contours dans l'éducation qui, dans sa prime jeunesse, lui avait été fournie par l'atmosphère bourgeoise de sa famille, dans la ville natale de Valjevo, et ce portrait s'est enrichi au cours de ses années d'école à Belgrade, Paris et Washington, avant que son activité scientifique ne lui ait porté sa dernière touche. Toute pénétrée de l'enseignement de ses maîtres Svetozar Radojčić et André Grabar, échangeant son expérience avec celle de ses collègues et amis du monde entier et transmettant ses connaissances acquises aux générations cadettes, Gordana Babić-Djordjević a progressivement porté à la perfection sa figure de savant en renom et de pédagogue. Son séjour dans les grands centres d'études byzantines, à l'École des Hautes Études et au Collège de France à Paris, à Dumbarton Oaks à Washington, sa connaissance exceptionnelle des monuments de tous les pays orthodoxes et, de même, de tout ce qui a éte écrit sur eux, lui ont permis d'approcher avec sagacité les problèmes qui n'avaient pas encore été résolus, de saisir l'esprit de l'art médiéval et de trouver les méthodes de son interprétation judicieuse. L'oeuvre scientifique si riche de Gordana Babić-Djordjević est consacrée presque entièrement à l'étude de l'art byzantin et de l'ancient art serbe. D'emblée, son attention fut attirée par la peinture murale, pour se tourner ensuite vers les icônes et, enfin, vers les enluminures des manuscrits. Nous lui sommes redevables d'ouvrages de valeur et d'études importantes sur les chapelles latérales des églises byzantines, sur leur fonction liturgique et leur programme iconographique, sur la peinture à l'époque du roi Milutin, sur les ouvrages concernant la Vierge Ljeviška et l'Église royale à Studenica, sur les débats christologiques au XIIe siècle et leur écho dans la peinture murale byzantine, sur les portraits des rois et de la noblesse serbes, sur l'iconographie de la Vierge, sur les ornements tératologiques dans les manuscrits grecs et serbes et sur bien d'autres choses. L'étendue de l'intérêt et la soulion apportée à bien des problèmes particuliers exigeaient de Gordana Babić-Djordjević des approches variées. Elle avait cependant un penchant pour les méthodes iconographiques et sociologiques dynamiques lui permettant d'expliquer l'idéologie des portraits médiévaux byzantins et serbes, méthodes appliquées complètement dans son rapport inaugural "Peintures murales byzantines et de tradition byzantine 1081-1453. Possibilités et limites des analyses sociologiques" *au XVIIIe Congrès international des études byzantines.*

Gordana Babić-Djordjević, en tant que personnalité et en tant que scientifique, représentait un point d'attache essentiel entre la science serbe et la science mondiale. On a pu s'en rendre compte le mieux au cours des dix dernières années de sa vie, alors qu'elle rédigeait la revue "Zographe", parce qu'elle avait réussi à rassembler autour de cette revue un grand nombre d'excellents byzantologues et de lui assurer une place honorable dans la famille de publications pareilles.

L'oeuvre de Gordana Babić-Djordjević fut couronnée de plusieurs prix tel que le prix européen Herder (1980) et le Prix d'octobre de la Ville de Belgrade (1987), elle a été élue membre de l'Académie serbe des sciences et des arts. Mais c'est sans doute la sympathie et l'estime que lui portaient ses étudiants avec lesquels elle a travaillé au recueil "La peinture murale du monastère de Dečani" *dont elle n'a pas eu la joie de voir la parution, qui lui tenaient le plus à coeur. La rédaction de la revue "Zographe" rend hommage par ce biais à son rédacteur Gordana Babić-Djordjević en y apportant les contributions de ses amis et de ses admirateurs.*

Branislav Todić

Библиографија Гордане Бабић-Ђорђевић
Bibliographie de Gordana Babić-Djordjević

Књиге
Livres

1969

Chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, III), Paris, Klincksieck, 1969, 196 avec 135 fig.

1975

Д. Панић - Г. Бабић, *Бо̄городица Љевишка* (Уметнички споменици Југославије), Београд, Српска књижевна задруга, 1975, одељак: *Сликарс̄тво Бо̄городице Љевишке*, 47-104 (резиме на енглеском: The Paintings of Bogorodica Ljeviška, 108-114) са 20 сл., 51 т. и распоредом живописа
Друго издање: Београд, Српска књижевна задруга; Приштина, Јединство, 1988

1980

Ikone, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske 1980, 32, 64 t.
Друго издање: Београд, Југославија, 1988
Објављено и на француском: *Les Icônes*, Belgrade 1980
Објављено и на енглеском: *The Icons*, Belgrade 1979

1981

К. Вајцман - Г. Алибегашвили - А. Вољскаја - Г. Бабић - М. Хацидакис - М. Алпатов - Т. Воинеску, *Иконе*, Београд, Народна књига - Вук Караџић, 1981, одељци: *Иконе Балканско̄г ӣолуос̄трва и ̄грчких ос̄трва (1), Охрид*, 133-137, *Србија*, 137-142; *Иконе Балканско̄г ӣолуос̄трва и ̄грчких ос̄трва (2)*, 305-310 са сл.
Објављено и на италијанском: *Icone*, Milano, Mondadori, 1981
Објављено и на француском: *Les Icônes*, Paris, Fernand Nathan, 1982
Објављено и на енглеском: *Icons*, London, Evans Brothers Lmt., 1982
Објављено и на немачком: *Ikonen*, Freiburg im Briesgau - Basel - Wien, Herder Verlag, 1982

Ис̄торија срӣско̄г народа, књ. I, Београд, Српска књижевна задруга, 1981, одељци: *Класицизам доба Палеоло̄га у срӣској умеш̄нос̄ти*, 476-496 и *Раз̄гранавање умеш̄ничке делаш̄нос̄ти и ӣојаве с̄тилске разнороднос̄ти*, 641-663
Друго издање: Београд, Српска књижевна задруга, 1994

1982

Ис̄торија срӣско̄г народа, књ. II, Београд, Српска књижевна задруга, 1982, одељак: *Полеш̄ умеш̄нос̄ти*, 144-160, 166-191
Друго издање: Београд, Српска књижевна задруга, 1994

1986

Г. Бабић - В. Кораћ - С. Ћирковић, *С̄туденица*, Београд, Југословенска ревија, 1986, одељци: *Живоӣис* и *Примењена умеш̄нос̄т*, 62-89, 102-145, 154-174, 188-190 са ил.
Објављено и на француском: *Le monastère Studenica*, Belgrade, Jugoslovenska revija, 1986
Објављено и на енглеском: *The Monastery Studenica*, Belgrade, Jugoslovenska revija, 1986

1987

Краљева црква у С̄туденици (резиме на француском: L'Eglise du Roi à Studenica, 243-255), Београд, Просвета, Републички завод за заштиту споменика културе, 1987, 219 са 33 т. и 161 сл.

Студије и чланци
Etudes et articles

1961

Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine, Зборник радова Византолошког института 7 (1961), 169-175 avec 3 fig.

1962

Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de la vie de la Vierge, Cahiers archéologiques XII (1962), 303-339 avec 23 fig. et 3 dess.

О комӣозицији Усӣења у Бо̄городичиној цркви у С̄туденици (резиме на француском: Sur la composition représentant la Dormition de la Vierge dans l'église de la Mère de Dieu au monastère de Studenica), Старинар н. с. XIII-XIV (1962-1963), 261-265 са 5 сл.

1964

О реконс̄трукцији ош̄тећених еӣӣграма и наш̄ӣиса на ӣорш̄реш̄у Свеш̄о̄г Саве у јужној ӣевници Свеш̄их Аӣос̄тола у Пећи (резиме на француском: La recon-

struction des épigrammes et des légendes endommagées sur le portrait de saint Sava à Peć), Зборник заштите споменика културе XV (1964), 159-164 са 6 сл.

Симболично значење живописа у протезису Светих Апостола у Пећи. Прилог конзерваторским истраживањима и документацији (резиме на француском: La signification symbolique des peintures murales dans la prothésis des Saints-Apôtres à Peć, Зборник заштите споменика културе XV (1964), 173-182 са 11 сл.

1965

Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава. Архијереји служе пред Хетимасијом и Архијереји служе пред Агнецом (резиме на француском: Les discussions christologiques du XIIème siècle et l' apparition du nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines. Les évêques officient devant l' Hétimasie et les évêques officient devant l' Amnos), Зборник за ликовне уметности Матице српске 2 (1965), 11-31 са 15 сл.

1967

Chapelles latérales des églises serbes du XIIIe siècle et leur décor peint, L' art byzantin de XIIIe siècle (Symposium de Sopoćani, 1965), Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'art, 1967, 179-187 avec 31 fig.

Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих Апостола у Пећи. Могућност њиховог рестаурисања (резиме на француском: Les textes liturgiques inscrits sur les fresques absidales des Saints-Apôtres à Peć. Possibilité de leur restauration), Зборник заштите споменика културе (1967), 75-84 са 6 сл.

Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској (резиме на француском: La figure du prince Uroš dans l' Eglise Blanche de Karan), Зограф 2 (1967), 17-19, 59 са 2 сл.

1968

L'image symbolique de la "Porte fermée" à Saint-Clément d' Ohrid, Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Récueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples, Paris, Klincksieck, 1968, 145-151 avec 3 fig.

Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, Frühmittelalterliche Studien 2 (1968), 368-386

1969

О српском четворојеванђељу XVII века из збирке Fitzwilliam-овог музеја у Кембрицу (резиме на француском: Tétraévangile serbe du XVIIe siècle à la collection de Musée Fitzwilliam de Cambridge), Зборник Светозара Радојчића, Београд, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1969, 17-23 са 10 сл.

1971

North Chapel of the Quaterfoil Church at Ohrid and its Mosaic Floor, Зборник радова Византолошког института 13 (1971), 263-275 with 4 fig.

1972

Српски записи у грчком четворојеванђељу бр. 131 из Чикага (САД) (резиме на француском: Les inscriptions serbes du tétraévangile grec Nº 131, conservé à Chicago), Зборник за ликовне уметности Матице српске 8 (1972), 361-371 са 12 сл.

Друштвени положај ктитора у Деспотовини (резиме на француском: Le rang social des fondateures d'églises dans le Despotat de Serbie), L'école de la Morava et son temps (Symposium de Resava, 1968), Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l'Histoire de l'art, 1972, 143-155 са 24 сл.

1973

L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), Зборник радова Византолошког института 14-15 (1973), 173-189 avec 15 fig.

1975

Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама на фресци у Грацу (резиме на француском: Les scènes de l'Enfance du Christ dans les paysage aux collines à Gradac), Рашка баштина 1 (1975), 49-57 са 5 сл.

О живописаном украсу олтарских преграда (резиме на француском: La décoration en fresques des clôtures de choeur), Зборник за ликовне уметности Матице српске 11 (1975), 3-49 са 30 сл. и 22 цртежа

Владарске инсигније кнеза Лазара (резиме на француском: Les insignes de souverain du prince Lazar), Le prince Lazare (Symposium de Kruševac, 1971), Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l' Histoire de l' art; Musée National Kruševac, 1975, 65-79 са 10 сл.

1976

G. Babić - Ch. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, Revue des études byzantines 34 (1976), 269-280

1977

О Преполовљењу празника (резиме на француском: La Mi-Pentecôte), Зограф 7 (1977), 23-27 са 3 сл.

Les fondateurs d'églises et les fresques du XIVe siècle en Serbie, IIe Symposium international sur l'art géorgien, Tbilisi, Académie des sciences de la R. S. S. de Géorgie, 1977, 1-11

1978

Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина (резиме на француском: Le programme iconographique des peintures murales décorant les narthexes des églises fondées par le roi Milutin), L' art byzantin au début du XIVe siècle (Symposium de Gračanica, 1973), Beograd, Faculté de Philosophie, Département de l' Histoire de l' art, 1978, 105-126 са 6 сл.

Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l' église de Pološko (Macédoine), Cahiers archéologiques 27 (1978), 163-178 avec 15 fig. et 1 dess.

1979

Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII-XVI в.) (резиме на француском: Les séries de portraits des évêques, archevêques et patriarches serbes dans la peinture murale, XIIIe - XVIe s.), Сава Немањић - Свети Сава. Историја и предање (Научни скупови, књ. VII, Председништво, књ. 1), Београд, Српска академија наука и уметности, 1979, 319-342 са 15 сл. и 2 цртежа

Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles, Byzance et les Slaves. Etudes de Civilisation. Mélanges Ivan Dujčev, Paris, Association des amis des études archéologiques des mondes byzantino-slaves et du christianisme oriental, 1979, 1-13 avec 9 fig.

О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара (резиме на француском: Les portraits de Ramaća et un aspect particulier de l' investiture des souveraines régnants), Зборник за ликовне уметности Матице српске 15 (1979), 151-177 са 12 сл.

1981

Les plus anciennes fresques de Studenica 1208/1209, Actes du XVe congrès international d' études byzantines, Vol. II. Communications, 1, Athènes 1981, 31-42

Михаило Проелевсис, солунски сликар раног XIV века (резиме на француском: Michel Proéleusis, un peintre de Thessalonique du début du XIVe siècle), Зограф 12 (1981), 59-61

1985

Византийские образцы и их применение в монументальной живописи славян XII-XIII вв., Славяниские культуры и мировой культурный процесс. Международная научная конференция. Тезисы докладов, Минск 1985, 126-130.

Епитети Богородице коју дете грли (резиме на француском: L' épithètes de la Vierge embrassée par l'Enfant), Зборник за ликовне уметности Матице српске 21 (1985), 261-275

1986

Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XIe et le XIIIe siècle, L'arte georgiana dal IX al XIV secolo (Atti del Terzo simposio internazionale sull'arte Georgiana, Bari - Lecce, 14-18 ottobre 1980), I, Galatina, Congedo Editore, 1986, 117-136 con 4 ill.

1987

Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle (Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1985) (Editions spéciales, 31), Belgrade, Académie serbe des sciences et des arts, Institut des études balkaniques, 1987, 57-65

Владислав на ктиторском портрету у наосу (резиме на француском: Le portrait du roi Vladislav en fondateur dans le naos de l'église de Mileševa), Милешева у историји српског народа (Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985) (Научни скупови, књ. XXXVIII, Одељење историјских наука, књ. 6), Београд, Српска академија наука и уметности, 1987, 9-16 са 8 сл.

1988

Il modelo e la replica nell'arte bizantina delle icone, Arte Cristiana, vol LXXVI, fasc. 724 (1988), 61-78, con 21 ill.

Les moines-poètes dans l'église de la Mère-de-Dieu à Studenica (резиме на српском: Монаси-песници у Богородичиној цркви у Студеници), Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (A l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studenica et de centième anniversaire de l'Académie serbe des sciences et des arts, septembre 1986) (Colloques scientifiques, vol. XVI, Classe des sciences historiques, vol. 11), Beograd, Académie serbe des sciences et des arts, 1988, 205-217 avec 19 fig.

La pittura nel medioevo, L'umana avventura 10 (inverno) (1988-1989), 41-43

1989

Western Medieval and Byzantine Traditions in Serbian Art, Tradition and Modern Society (Konferenser, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens, 21), Stockholm, Kungl. Vitterhets Histoire och Antikvitets Akademiens, 1989, 117-132 with 7 fig.

Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan (резиме на српском: Владари приказани у паровима на фрескама у Дечанима), Dečani et l' art byzantin au milieu du XIVe siècle (A l' occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani) (Colloques scientifiques, vol. XLIX, Classe des sciences historiques, vol 13), Belgrade, Académie serbe des sciences et des arts; Priština, NIRO "Jedinstvo", 1989, 273-286 avec 10 fig.

1991

Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи (резиме на француском: Les thèmes liturgiques sur les fresques de l' église de la Vierge à Peć), L'arhevêque Danilo II et son époque (Colloque scientifique international à l' occasion du 650e anniversaire de sa mort, décembre 1987) (Colloques scientifiques, vol. LVIII, Classe des sciences historiques, vol. 17), Beograd, Académie serbe des sciences et des arts, 1991, 377-389 са 4 сл.

Лонгин у Пиви, Четиристо година манастира Пиве (Зборник радова са научног скупа одржаног у Плужинама 16. и 17. јула 1987), Титоград 1991, 77-89 са ил.

Peintures murales byzantines et de tradition byzantin (1081-1453). Possibilité et limites des analyses sociologiques, XVIIIe congrès international des études byzantines. Rapports pléniers, Moscou 1991, 348-398

La maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les

images du XIVe siècle, Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη I, Αθήνα 1991, 57-64 avec 7 fig.

1993

Тераӣолошки украси у ӣрчким рукоӣисима IX и X века (резиме на француском: L' enluminure tératologique des manuscrits grecs datés des IXe et Xe siècles), Глас САНУ CCCLXXII, Одељење историјских наука 8 (1993), 139-169 са 29 сл.

Посвеӣе најсӣаријих сриских цркава, Богородица Градачка у историји српског народа (Научни скуп поводом 800 година Богородице Градачке и града Чачка, новембар 1992), Чачак, Народни музеј, 1993, 29-36

1994

Сӣаре цркве у Ваљеву, Ваљево. Постанак и успон градског средишта (Саопштења са научног скупа поводом шест векова од најстаријег помена Ваљева у историјским изворима, одржаног 8-10. октобра 1993. у Ваљеву), Ваљево, Народни музеј; Одељење за историју Филозофског факултета у Београду, 1994, 133-151 са 9 сл.

Les images byzantines et leurs degrés de signification. L'exemple de l'Hodigitria, Byzance et les images (Cycle de conférrences organisé au musée du Louvre, 5 oct. - 7 déc. 1992), Paris, La Documentation française, 1994, 189-222

1995

Боӣородичин акаӣисӣ (резиме на енглеском: The Akathistos of the Virgin), Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије (Посебна издања, књ. DCXXXII, Одељење историјских наука, књ. 22), Београд, Српска академија наука и уметности, 1995, 149-159 са 13 сл.

Порекло ӣераӣолошких моӣива у сриским украшеним рукоӣисима. Начин исӣраживања (резиме на енглеском: The Origin of Teratological Motifs in Serbian Illuminated Manuscripts. Method of Investigation) (Зборник радова са III међународне хиландарске конференције одржане од 28. до 30. марта 1989), Београд, Српска академија наука и уметности, 1995, 3-43 са 11 табли

La décor tératologique du Paris. gr. 690 autrefois conservé dans la bibliothèque de Sainte-Anastasie à Galarinon (Chalcidique), Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ. Χ., (Διεθνές συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ. Χ, Θεσσαλονίκη 29-32 Οκτωμβρίου 1992), Θεσσαλονίκη, Μακεδονική βιβλιοθήκη 1995, 21/31 avec 7 fig.

1996

Les portraits des grands dignitaires du temps des tsars serbes. Hiérarchie et idéologie, Byzantium and Serbia in the 14th Century, Athens, Institute for Byzantine Research, 1996, 158-168 avec ill.

Прилози, енциклопедијски чланци и друго
Contributions, articles encyclopédiques et autres

1966

Radoslav; Radožda; Rečani; Sopoćani; Studenica; Teodor; Velika Hoča, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 4, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966, 49, 51, 65, 255, 339-340, 412, 504

1968

Sopoćani; Srbi, VIII. Likovne umetnosti, Slikarstvo od XV do XVIII veka, Enciklopedija Jugoslavije, 7, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1968, 435, 588-589

1971

Studenica, Enciklopedija Jugoslavije, 8, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 201-202

Exhibition of Painting of Borivoj Stevanović (Izložba slika Borivoja Stevanovića), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 10-12, 1971, 304

Exposition du legs du peintre Paja Jovanović, membre de l' Académie (Izložba legata slikara i akademika Paje Jovanovića), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 21

Exposition du peintre Dimitrije Avramović (Izložba slikara Dimitrija Avramovića), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 21

Exposition "Fortresse de Beograd à travers l' histoire"(Izložba "Beogradska tvrdjava kroz vekove"), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 20

Exposition "Karageorges dans l' art dramatique et du théâtre" (Izložba "Karadjordje u dramskoj umetnosti i u pozorištu"), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 21

Exposition rétrospective de Marko Murat (Retrospektivna izložba Marka Murata), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 21

Exposition rétrospective de Nedeljko Gvozdenović, membre de l' Académie (Retrospektivna izložba Nedeljka Gvozdenovića), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 21

Folk Artistic Expression in Serbia (Narodno likovno izražavanje u Srbiji), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 10-12 (1971), 304

Galerie du sculpteur Risto Stijović, membre de l' Académie (Galerija vajara i akademika Riste Stijovića), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 7 (16), N° 1-3 (1971), 20

1972

Djura Jakšić - Poet and Painter (Djura Jakšić - pesnik i slikar), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 8 (17), N° 4-6 (1972), 112

XIVe congrès international des études byzantines (XIV medjunarodni kongres vizantijskih studija), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 8 (17), N° 4-6 (1972), 109-110

1973

Ausstellung der Arbeiten des Malers Marko Čelebonović, Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), N° 4-6 (1973), 239

Djordje Andrejević Kun (Djordje Andrejević Kun), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), N° 4-6 (1973), 66

Exhibition of Pictures by Dj. A. Kun (Izložba slika Dj. A. Kuna), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), N° 4-6 (1973), 65

Exhibition of Pictures by Marino Tartalja (Izložba slika Marina Tartalje), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), N° 4-6 (1973), 65

The Exhibition Titled "V. St. Karadžić - Man and Work "(Izložba V. St. Karadžić - čovek i delo), Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), N° 4-6 (1973), 65

Marino Tartalja, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti 17, Beograd, 1972, 1-104, il., Bulletin scientifique, Sect. B, t. 9 (18), N° 4-6 (1973), 129

1984

Arilje; Astrapa; Borović Rade; Blagoveštenje (manastir na Mlavi); Dečani; Grabar Andre; Gračanica; Gradac, Likovna enciklopedija Jugoslavije, 1, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1984, 39, 42, 159, 140, 298-300, 476, 478-479, 486-487

1986

И. Живковић, *Коӣије фресака из Рамаће*, Београд 1986, 3-6. - Увод

1987

Manojlo Grk; Mihailo; Mileševa; Prizren; Rečani, Likovna enciklopedija Jugoslavije, 2, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1987, 271-272, 323, 332-333, 641-642, 706

1988

Рецензије о зборнику радова са научноӣ скуӣа "Архиеӣискоӣ Данило II и њеӣово доба", Гласник Српске академије наука и уметности, књ. XXVII, св. 4 (1988), 234-246

1989

Б. Живковић, *Грачаница. Црӣежи фресака*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 1989, 3-4. - Увод

Извешӣај доӣисноӣ члана Гордане Бабић о сӣудијском боравку у СССР од 28. сеӣӣембра до 29. окӣобра 1989, Гласник Српске академије наука и уметности, књ. XXVIII, св. 4 (1989), 268-269

1990

In memoriam Ivanka Nikolajević 1921-1990, Byzantinische Zeitschrift 83/2 (1990), 761-762

Рецензија радова ӣредложених за друӣи ӣом Косовско-меӣохијскоӣ зборника, Гласник Српске академије наука и уметности, књ. XXIX, св. 4 (1990), 238-240, 242-243

1991

Б. Живковић, *Боӣородица Љевишка. Црӣежи фресака*, Београд, Републички завод за заштиту споменика културе, 1991, 3-4. - Увод

Arilje; Gračanica; Mileševa; Monumental Painting, Third Period (13th C. - 1453); Nikita, Monastery of Saint; Ohrid, Monuments of Ohrid; Prizren, Church of the Virgin Ljeviška; Serbian Wall Painting; Staro Nagoričino; Studenica, The Oxford Dictionary of Byzantium, I-III, New York - Oxford 1991, 168, 863, 1372, 1406-1407, 1482-1483, 1514-1515, 1723-1724, 1875, 1943-1944, 1968-1969

Извешӣај доӣисноӣ члана Гордане Бабић о учешћу на научном скуӣу Сӣановнишӣво и кулӣура Косова у Бордоу, Француска, од 12. до 13. децембра 1990, Гласник Српске академије наука и уметности, књ. XXX, св. 1 (1991), 209-210

Извешӣај доӣисноӣ члана Гордане Бабић-Ђорђевић о учешћу на XVIII међународном конӣресу визанӣијских сӣудија у Москви од 7. до 15. авӣусӣа 1991, Гласник Српске академије наука и уметности, књ. XXX, св. 3 (1991), 106-107

Abbigliamento liturgico. Area bizantina, Enciclopedia dell' arte medievale, 1, 1991, 44-48 con 2 fig.

1992

Сећање на Андре Грабара, Старинар н. с. XLIII-XLIV (1992-1993), 211-214

1995

Зидно сликарсӣво манасӣира Дечана. Грађа и сӣудије (Посебна издања, књ. DCXXXII, Одељење историјских наука, књ. 22), Београд, Српска академија наука и уметности, 1995, стр. XV-XVI. - Предговор

1996

Dečani; Prizren; Serbia, Painting and graphic arts before 1459 (Monumental, Icon, Manuscript); Studenica, Dictionary of art, London Macmillan 1996, Vol. 8, 559-560; Vol. 25, 639; Vol 28, 445-450; Vol. 29, 849-850

Прикази
Comptes - rendus

1966

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I-II, Bruxelles 1964-1965, 249, 219. - Starinar n. s. XVII (1966), 186-188

1967

R. Hamann-Mac Lean, *System einer topographischen Orientirung in Bauwerken*, Marburger Universitätsbund, Jahrbuch 1965, 1-32. - Зборник заштите споменика културе XVIII (1967), 137-138

A. Grabar, *Le premier art chrétien (200-295)*, Paris, Gallimard, 1966, 329. - Зограф 2 (1967), 55-56

С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд, Нолит, 1966, 357. - Umetnost 9 (1967), 153-154

1968

С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Св. арханђела код Призрена*, Споменик Српске академије наука и уметности LXVI (1967), 120. - Зборник заштите споменика културе XIX (1968), 143-144

1969

A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris, Gallimard 1966, 408. - Зограф 3 (1969), 63

1974

C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents in the History of Art*, New Jersy 1972, 272. - Зограф 5 (1974), 69

Arts de Cappadoce, Genève, Nagel, 1971, 238. - Зограф 5 (1974), 72-73

S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Maryland, 1973, 108. - Зограф 5 (1974), 73

1978

S. Der Nersessian, *L' art arménien des origines au XVIIe siècle*, Paris 1977, 271. - Зограф 9 (1978), 66-67

1981

S. Dufrenne, *Les illustrations du Psautier d'Utrechte. Sources et apport carolingien*, Paris 1978, 567. - Зограф 12 (1981), 90

S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issus du texte*, Paris 1978. - Зограф 12 (1981), 92

1983

Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982. - Зограф 14 (1983), 79-81

1984

N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 346. - Зограф 15 (1984), 95-96

1985

O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago - London 1984, 495, 357. - Зограф 16 (1985), 81-85

1989

D. Mouriki, *The Mosaic of Nea Moni on Chios*, I-II, Athens 1985, 279. - Зограф 20 (1989), 105-107

1990

В. Ј. Ђурић - С. Ћирковић - В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990 *(Војислав Ј. Ђурић, Живопис и примењена уметност)*. - Зограф 21 (1990), 89-90

Радови у штампи
Ouvrages à paraître

Dictionnaire encyclopédique du Moyen âge chrétien (DEMAC), Paris, Cerf (више чланака о срењовековној уметности)

Уводни текст *Les régions balkaniques entre le XIe et le XVe siècle* и одељци*: L' église de Saint-Pierre de Ras; Sainte-Sophie d' Ohrid; L' église de Saint-Léonce de Vodoča; L' église dédiée la Vierge Eléousa; L' église de Saint-Pantéleïmon, Nérézi; Saint-Georges de Kurbinovo; Saint-Nicolas de Prilep; Sainte-Vierge Périvleptos, Ohrid; Studenica, église dédiée à la Mère-de-Dieu; Icones de la Galerie d' Ohrid; Studenica, l' église de Saint-Nicolas; Peć, Saints-Apôtres; Studenica, l' église du roi Milutin; Mileševa; Sopoćani; Gračanica,* etc., L' art byzantin, Paris, Flammarion

Quelques observations concernant l' icone de la Vierge Kosinitsa, Зборник у част Дуле Мурики, Athènes, Polytechnio

Радови у рукопису
Ouvrages non publiés

La peinture orthodoxe dans les Balkans et le monde musulman d' après les données iconographiques (XIVe-XVe s.) (резиме на италијанском: L' arte ortodossa nei Balcani), Италија и југословенске земље крајем средњег века (XIV-XV в.) (Научни скуп у сарадњи са Фондацијом Ђорђо Чини у Венецији, Београд, Српска академија наука и уметности, 7-9. јун 1984)

Змија у канџама орла. Знак и алегорија (Прва југословенска конференција византолога, Задар 1990)

Die Raumkomposition der Hagia Sophia in Konstantinopel

Aleksei I. Komeč

UDK 726.6.033.2.05 (496.11)

The author discusses the spatial composition of the church of St. Sophia in Constantinople, its proportions and the methods used by its builders, Isidore of Miletus and Anthemius of Tralles. He also reveals their architectural skill and the ways in which they applied inherited methods in designing and shaping their building.

Unter den Architekten und beim breiten Publikum ist es heute sehr populär, architektonische Formen und Kompositionen durch Aufdeckung von Proportionen zu erklären, die das Wunder der Interpretation bewirken sollen. Natürlich gab es in der Architekturgeschichte Perioden, in denen die Proportionen Programm und Methode architektonischer Schöpfungen zu sein schienen – aber diese Proportionen hatten sich in diesen Fällen selbst geltend gemacht. Dagegen erscheinen die Etuden heutiger Autoren zum Thema "Proportionen" in der Regel als ganz fremd und äußerlich, insbesondere in Bezug auf eine Architektur, die auf dem römischen oder mittelalterlichen Gewölbebau beruht. Eine viel schwerere Aufgabe ist es, zu entziffern, wie der Baumeister eine architektonische Form aufgebaut hat.

Dies erfordert die allseitige Erforschung des betreffenden Denkmals. Als ausschlaggebend können sich dabei nicht nur materielle Faktoren, sondern auch – wie verwunderlich dies auch sei – stilistische Prinzipien der einen oder anderen Kunstgattung erweisen.

Ich möchte eine derartige Analyse an der Komposition der Hagia Sophia in Konstantinopel vorlegen. Ich bin mir selbstverständlich völlig darüber im klaren, wie kompliziert und anmaßend diese Aufgabe ist. Doch gleichzeitig glaube ich dadurch die Herausbildung der Kompositionsidee dieses wunderbaren Gebaudes durchsichtig machen zu können.

Die Grundlage der architektonischen Sprache der griechischen Klassik war der Begriff des Plastischen. Diese Qualität bestimmte sowohl den Maßstab der Bauten als auch ihre zauberhafte Wirkung. Die byzantische Architektur ging aus der tausendjährigen Entwicklung des antiken Ordnungssystems hervor. Doch hatte die ihr gestellte Aufgabe, nämlich den Innenraum des christlichen Sakralbaus zu schaffen, die Entstehung einer zuvor unbekannten ästhetischen Ausdruckskraft der üblichen Formen zur Folge. Dies betrifft vor allem den Rhythmus und die Tektonik. Der Rhythmus – ein Echo des plastischen Volumens der antiken Baukunst – wird abgelöst durch die Bewegung gekrümmter Linien und Flächen, welche im Inneren des Baukörpers immer konkav, hohl, niemals konvex, nie körperlich sind. Die Schönheit der gemessenen Aufwärtsbewegung der Säulen eines antiken Tempelbaus macht einer Abwärtsbewegung der tektonischen Entwicklung Platz. Die Kuppel, die gewaltigste und vollkommenste Form, die den Baukörper zu bekrönen hat, wird der unbedingte Mittelpunkt der Komposition. Es verschwindet die körperliche Erfülltheit der antiken architektonischen Formen. An ihre Stelle tritt ein Verständnis der Wände und Gewölbe als einer flexiblen Umhüllung, die die Bewegung des Innenraumes verstärkt. Die plastische Expressivität, die dem aktiven, lebensbejahenden Charakter des antiken Sensualismus zueigen ist, wird nicht mehr geschätzt. Die Schönheit der neuen Architektur ruft im Menschen den Zustand der Kontemplation und Reflexion hervor, der wie kein anderer den Erfordernissen des christlichen Gottesdienstes entsprach.

Die Hagia Sophia in Konstantinopel ist die höchste Verkörperung solcher künstlerischer Ansprüche. Zahlreiche bewundernde Beschreibungen sind ihr gewidmet worden. Die Komposition dieser Kirche wird oft als Kombination der Basilika und des Kuppelsystems definiert. In der Tat kann man mit Bestimmtheit sagen, daß den Baumeistern die Aufgabe der Überdachung einer gigantischen Basilika durch eine Kuppel gestellt war. Diese neue Kathedrale trat an die Stelle der Basilika des Theodosios. Die durch Ausgrabungen freigelegte Vorhalle der letzteren und das alte Gebäude des Skeuophylakions erlauben auf die Übereinstimmung der Orientierung beider Bauten und die Ähnlichkeit ihrer Dimensionen zu schließen. Die Idee der Basilika war eine alte, die Idee der Kuppel neu. Die basilikale Raumstruktur scheint eine primäre Bildung zu sein, in die das Stützensystem der Kuppel eindringt. Doch muß man dabei hinzufügen, daß die Hagia Sophia nicht einfach die Zusammenfügung einer Basilika mit einer Kuppel darstellt, sondern auch den entwickelten Typus eines Zentralbaus, dessen schönstes Beispiel – die Kirche der heiligen Sergios und Bakchos – man hier in Konstantinopel gerade einige Jahre zuvor zu errichten begonnen hatte. Und während die Kuppelbasiliken eine typische Erscheinung des sechsten Jahrhunderts sind, so ist die Struktur der Komposition der Hagia Sophia nirgendwo wiederholt worden. Gerade die Exedren verleihen dem Innenraum dieser Kirche eine ausgeprägte Raumhaftigkeit, ihre Errichtung führte zu den eigentümlichsten Kombinationen einzelner Elemente.

Alles beruht darauf, daß die Exedra, abgesehen von ihrer konkaven Grundform, wie sie aus dem Raum unter der Kuppel wahrgenommen wird, auch einen konvexen Umriß besitzt, nämlich von der Seite der Seitenumgänge. Die konvexe Gestalt der inneren Struktur ist ein Phänomen, das für die byzantinische Architektur absolut nicht charakteristisch ist. In Bauten mit inneren Exedren engt das Heraustreten der letzteren im allgemeinen den Raum der Eckräume ein. Insofern diese Form keine grundlegende ist, konnte man sich mit ihr bei den kleinen Dimensionen der Kirchen, wenn dieses Hervortreten ein geringes ist, mühelos abfinden. Bei den kolossalen

Dimensionen jedoch, die der Hagia Sophia zueigen sind, konnte man eine solche Form nicht ohne Beachtung lassen.

Es ist bekannt, daß seit dem Brand der Großen Basilika des Theodosios bis zur Grundsteinlegung der neuen Kathedrale sechsunddreißig Tage vergingen. In diesem erstaunlich kurzen Zeitraum haben die Urheber der Kathedrale Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet es geschafft, das Projekt eines Baukörpers zu erarbeiten, der nicht seinesgleichen hatte. Es ist bezeichnend, daß ihn nicht einfach professionelle Baumeister erbauten, sondern Gelehrte, die zur wissenschaftlichen Elite der spätantiken Intelligenz gehörten.

Die Struktur der Hagia Sophia kannman nicht nur als religiöse, als Palast–, als professionelle Architektur betrachten, sondern auch als eine wissenschaftliche Konzeption, als Schöpfung der berühmtesten zeitgenössischen Gelehrten. Einer von ihnen – Isidoros von Milet, war ein großer Mathematiker. Er sammelte alle erhaltenen Werke des Archimedes, und sein Schüler Eutychios kommentierte sie. Dieses Interesse für Archimedes ist für uns von größter Bedeutung, denn gerade dieser hatte in die rein geometrische Logik Euklids dynamische Vorstellungen eingeführt. Die schöpferische Kraft des Archimedes bestand darin, daß er es verstand, mechanische Vorstellungen, welche viel konkreter als die rein geometrische Intuition des Euklid waren, mit subtilen logischen Überlegungen meisterhaft zu vereinen. Die Verschmelzung von solchen Begriffen wie Raum, Form und Kraft bildete die Grundlage der Blüte der Mechanik in den ersten Jahrhunderten nach Christus.

Die Architektur stellt ihrer Natur nach ein enges Geflecht räumlicher und dynamischer Probleme dar, was gerade zu jener Zeit, als man zum Gewölbebau überging, bewußt wurde. Heron von Alexandria, der herausragende Mathematiker des ersten Jahrhunderts nach Christus, hatte ein eigenes Werk über die Konstruktion von Gewölben mit dem Titel "*Kamarikā*" verfaßt. Im sechsten Jahrhundert nun verfaßte Isidoros der Ältere, der Erbauer der Hagia Sophia, dazu einen Kommentar, dem er ein eigenes Verfahren zur Konstruktion von Parabeln hinzufügte. Isidoros war offenbar der Autor des Systems des statischen Gleichgewichts des gesamten Baukörpers, während sein Gefährte, Anthemios von Tralles, seine praktische Verwirklichung durchführte.



Abb. 1 Hagia Sophia, Kupellraum

Anthemios war einer der berühmtesten Baukünstler jener Epoche. Auch er widmete den theoretischen Studien nicht wenig Zeit. Insbesondere gehört ihm ein Traktat über die Brennspiegel, der eng mit der Berechnung gekrümmter Oberflächen und deren Zusammenfügung verbunden ist.

Diese beiden hervorragenden Menschen waren die besten Vertreter von Gelehrten der spätantiken Gesellschaft, einer Zeit als sich ganze Familien herausbildeten, die aus ihrer Mitte von Generation zu Generation Geistesarbeiter hervorbrachten. Der Neffe des Isidoros, mit Namen ebenfalls Isidoros, sollte dann die Kuppel der Hagia Sophia wieder herstellen, nachdem sie im Jahre 558 eingefallen war. Über das Milieu des Anthemios spricht am besten das folgende Zitat aus Agathias von Myrina: "Seine Heimat war die Stadt Tralles, von Beruf war er Erfinder von Maschinen für Mechaniker, welche, indem sie die lineare Zeichnung auf das Material übertragen, Nachahmungen und Abbilder der existierenden Dinge erzeugen. Er war der Beste in dieser Kunst und gelangte zum Gipfel der mathematischen Wissenschaften, ebenso wie sein Bruder Metrodoros in den sogenannten grammatischen Wissenschaften. Ich würde ihre Mutter als glücklich bezeichnen, die eine Nachkommenschaft zur Welt gebracht hat, die von so mannigfaltiger Gelehrsamkeit erfüllt war; denn sie hat diese beiden Männer geboren, dazu den Olympios, der berühmt war durch sein Wissen der Gesetze und durch die Erfahrung in Gerichtswesen, und außerdem den Dioskuros und den Alexandros, beide höchst erfahren in der ärztlichen Kunst...".



Abb. 2 Hagia Sophia, Durchblick aus der nordwestlichen Ecke

Der Architekt des vierten bis sechsten Jahrhunderts nahm in der Gesellschaft einen anderen Platz ein als seine Vorgänger der klassischen Epoche und des Hellenismus. Städtebau, Ingenieurwesen, Gewölbebau – alle diese neuen Gebiete, die die Architektur für sich erschlossen hatte, erforderten eine höhere Qualifikation und Ausbildung. Die Architektur wurde eines der Gebiete der Mechanik, einer fast universellen exakten Wissenschaft der spätantiken Welt. Erst wenn man sich über diese Veränderungen im klaren ist, kann man die ganze Schönheit der Hagia Sophia als eines ausgesuchten, sorgfältig durchdachten und einwandfrei ausgeführten statischen Systems verstehen. Die Wahrnehmung einer vernünftigen räumlich–mechanischen Idee durchdringt alle Teile des Baukörpers und jede beliebige Stelle seiner Zusammenfügung.

Aus der Beschreibung des Prokopios geht hervor, daß der Bau der Hagia Sophia mit der Errichtung der Zentralpfeiler und – bögen begann. Die Idee der Kuppel war bestimmend für die Durchbildung des Entwurfs. Nicht zufällig entsprach der Durchmesser der Kuppel genau hundert griechischen Fuß. Jedoch ist das Mittelschiff breiter als die Kuppel, denn die Lünetten und die Kolonnaden in den Seitenbögen sind zurückgeschoben, so daß die mächtigen Pfeiler unter der Kuppel in Gestalt großer Pilaster hervortreten, deren Ecken als Ausgangspunkt der Linien der Hauptbögen dienen. Jedoch sind diese Pilaster an den vom Zentrum entfernten Flanken nicht herausgearbeitet, sie gehen sogleich von der Ecke in die Exedrenwände über. So entsteht eine für die byzantische Kunst eigene Kombination der Anschaulichkeit

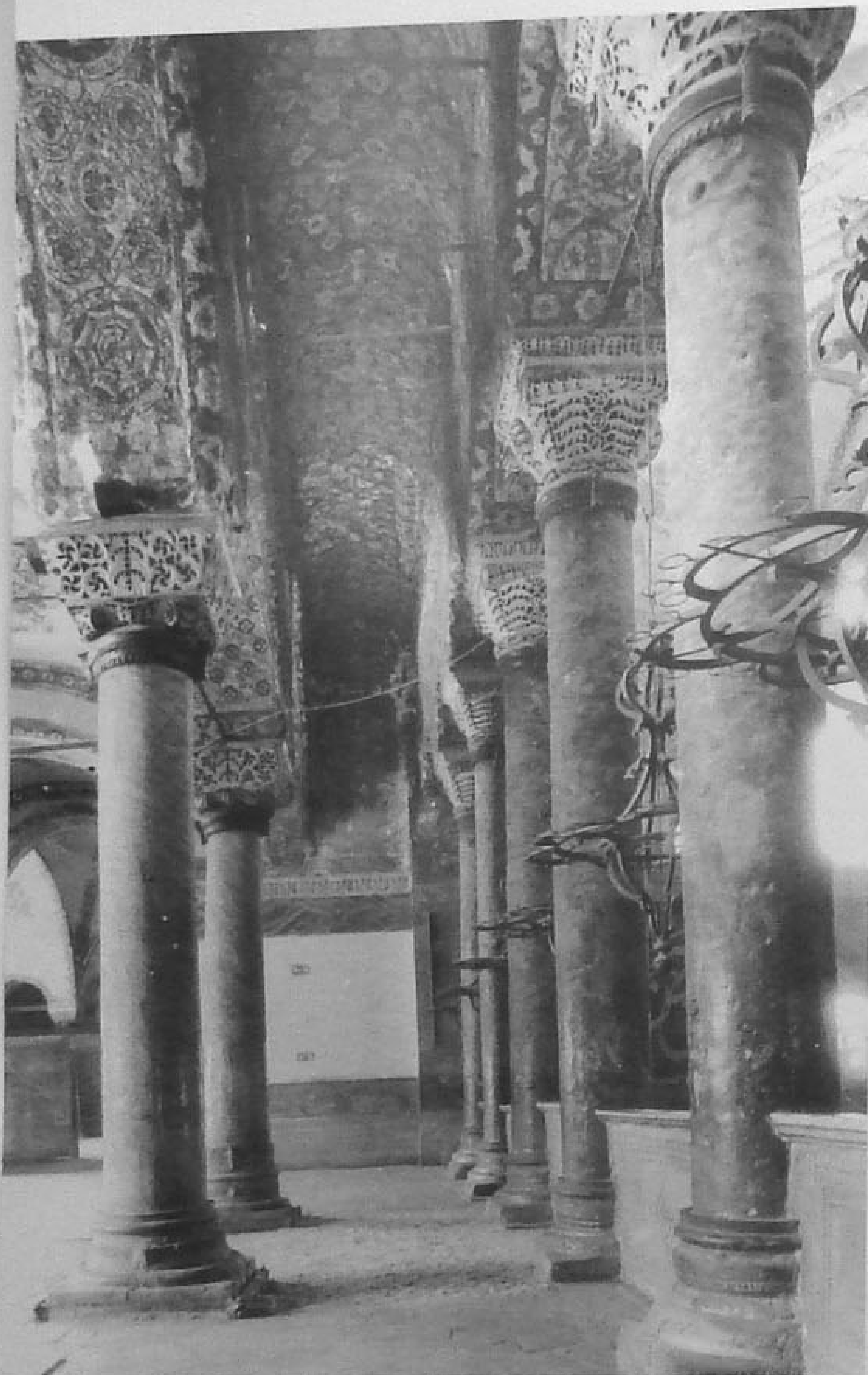


Abb. 3 Hagia Sophia, Doppelte Kolonnaden

und der Irrationalität. Oben stoßen die großen Exedren visuell unmittelbar an den Raum unter der Kuppel an, die Linien der großen Bögen gehören sowohl zum Zentralraum wie zu den Exedren. Unten aber beginnen die Exedren an den äußeren, ferneren Ecken der Pilaster. Der Mittelraum schließt in sich unten die Kolonnaden und die Pilaster ein, das heißt er verlängert sich gleichsam um die Breite zweier Pilaster.

Die Breite der Pilaster ergibt sich offenbar so oder anders aus der Konstruktion der Hauptbögen, danach sind diesen Pilastern die Abstände zwischen den Exedren angeglichen. Wenn wir beachten, daß in die richtigen Umrisse der großen Exedren gleichmäßig je drei kleinere Exedren mit vorgegebenen Abständen eingeschrieben sind, so ist leicht zu erkennen, daß das so ausgewählte Kompositionssystem von sich aus das Ebenmaß der Formen zu bestimmen beginnt. Weder der Durchmesser noch die Tiefe der Halbkuppeln und der Exedren können wesentlich geändert werden. Wenn die Exedren von unterschiedlicher Breite sind – der Raum des *bema* und des Haupteinganges sind etwas breiter als die übrigen –, so ist dies absichtlich geschehen, um die Hauptachse zu akzentuieren. Daher erheben sich die Gewölbe über ihnen ebenfalls ein wenig höher als die Konchen der kleinen Exedren. Eine solche Tendenz ist charakteristisch für das vierte bis sechste Jahrhundert. Wir finden sie im Mausoleum von Santa Costanza in Rom und in der Kirche der heiligen Sergios und Bakchos wieder. Sie steht in Verbindung mit dem für die antike Welt charakteristischen Eindringen der Intuition, in diesem Fall einer künstlerischen Intuition, die in die von der Ratio geschaffenen logischen Schemata eindringt.

Die Tiefe der kleinen Exedren in der Hagia Sophia erreicht fast sieben Meter. Demnach müßten sie die Seitenschiffe merklich einengen. Doch ist dies nicht der Fall. Die Seitenschiffe sind deutlich in drei Längszonen gegliedert, in eine mittlere breite Zone, die durch eigenartige gewölbte Baldachine auf Säulchen überdacht wird, und in die umrahmenden, untereinander gleich großen, schmaleren Räume. Die Exedren verbleiben ganz in der Zone der Zwischenräume, dort wird auch ihr Hervortreten gedämpft. Diese Wechselbeziehung ist so offensichtlich, insbesondere *in natura*, daß auch das Entstehen dieser Zonen und ihre Maße durch den Bau der Exedren und durch die Aufgaben der Neutralisierung ihres Hervortretens bestimmt zu sein scheint.

Die Breite dieser Zonen ergibt sich aus dem Abstand zwischen den Flächen der Zentralpilaster (das heißt zwishen den Seiten des Quadrats unter der Kuppel) und der Säulenreihe hinter den Hauptkolonnaden. Eine ebenso breite Zone umläuft den Bau entlang dem Umfang der Hauptwände. Von Westen und von Osten her läuft sie wieder entlang der Linie des äußeren Vorsprunges der Seitenexedren. Auf diese Weise ergibt sich die volle Länge der Kirche, ohne Narhex. In dieselben Zonen sind die Maße aller zwölf Hauptpfeiler eingeschrieben.

Ohne Geheimnistuerei mit irgendwelchen Proportionen führt unsere Entwicklung der Grundidee der Komposition zur Ermittlung sämtlicher Grundmaße des Baukörpers, außer der Gesamtbreite und der mit ihr verbundenen Breite der Mittelzonen der Seitenschiffe. Es stellt sich jedoch heraus, daß auch diese Maße ebenso einfach und einsichtig bestimmt werden können. Wenn wir die Außenecken der Pilaster als die Eckteile des Raumes unter der Kuppel verstehen (wo sich die Linien von deren Hauptflächen und der Exedren vereinen), so zeigt ein einfaches Nachmessen, daß die Abstände von ihnen zu den entsprechenden äußeren Quer – beziehungsweise Längswänden gleich ist. Der so verstandene Mittelraum hat eine Länge, die den Durchmesser der Kuppel um die doppelte Breite der Zentralpilaster übertrifft, und dieselbe Größe – und sie allein – bezeichnet die Maße von Länge und Breite des Hauptraumes. Der Mittelraum scheint gleichsam durch Zonen von gleicher Breite eingekreist zu sein; die gesamte Komposition ist nach ihrem Aufbauprinzip zentrischer, als dies zunächst scheinen mag.

Die in der Hagia Sophia angewendete Kompositionslösung hatte eine einzigartige strukturelle Besonderheit zur Folge: als Grenzen zwischen den Schiffen dienen in ihr nicht so oder so ausgeführte Trennwände, sondern echte räumliche Zonen, die durch zwei Säulenreihen geschaffen werden. Zu ebensolchen Zonen ist auch die äußere Grenze der Seitenschiffen umgewandelt worden. Es entsteht ein wunderbares

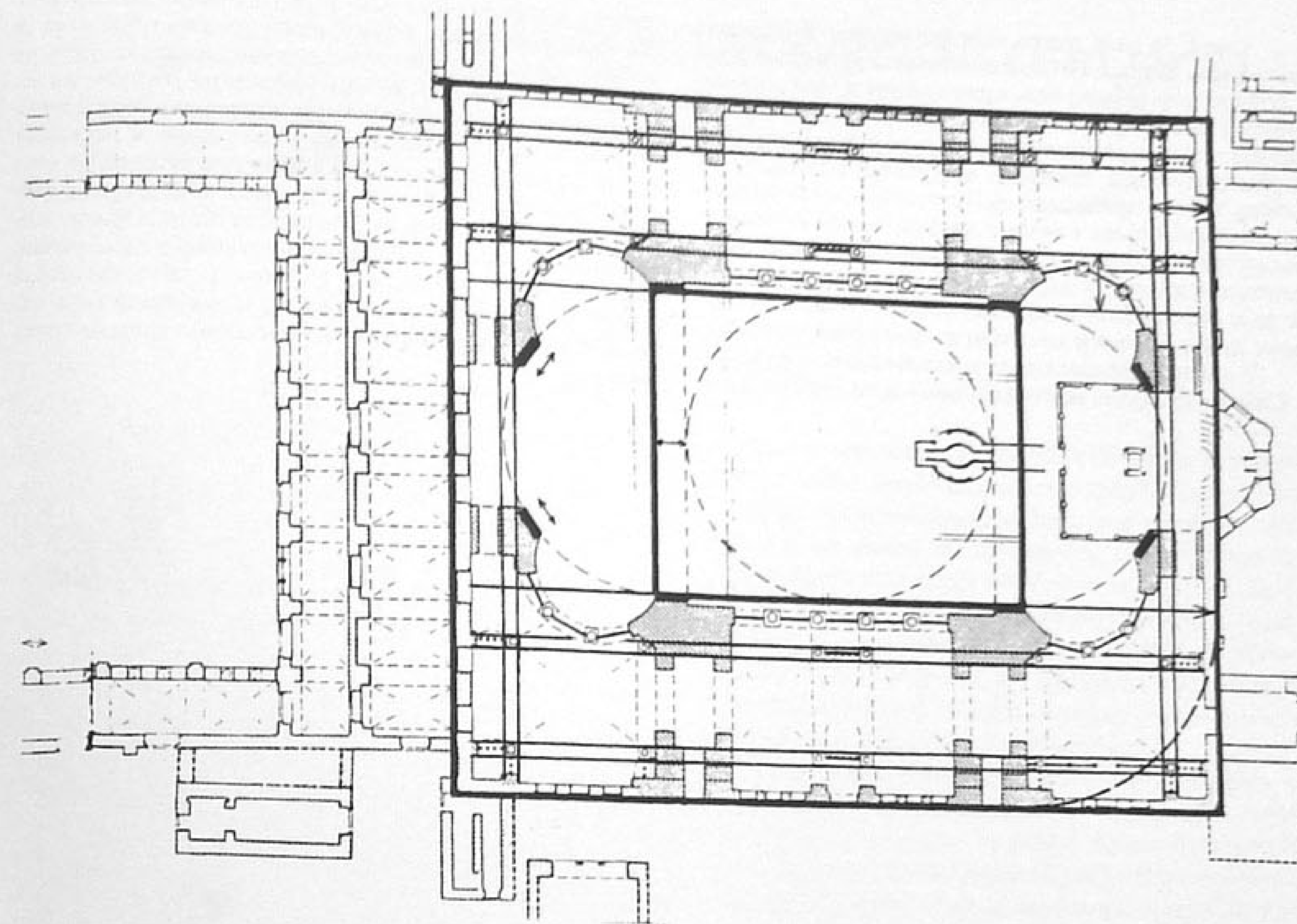


Abb. 4 Hagia Sophia, Grundriß, Schema der Komposition

Zusammenspiel der Raumverhältnisse, das seinen Ort nur in diesem Denkmal hat, wo räumliche Zonen eine raumbegrenzende Funktion übernehmen.

Eine Erklärung der Formen der Hagia Sophia, wie ich sie Ihnen vorgelegt habe, gibt die Möglichkeit, die Entwicklung der architektonischen Idee gleichsam von innen zu verfolgen. Sie erlaubt es, die grundlegenden Kompositionsideen und ihre Zusammenfügung genauer und vollständiger herauszuarbeiten, eine Zusammenfügung, die bestimmend ist für die Unwiederholbarkeit der Gestalt dieser Kirche. Sie erlaubt uns zu erkennen, wie zwei große Baumeister – Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet – die Großartigkeit des Baukörpers zur Schaffung einer Struktur genutzt haben, deren Räumlichkeit und Leichtigkeit ein unerreichbares Ideal geblieben sind, beinahe ein Wunder in der Geschichte der Weltarchitektur.

Просторна композиција Свете Софије у Цариграду

Алексеј Комеч

Желећи да методом пропорционисања објасни архитектонске облике и композицију Св. Софије у Цариграду, аутор најпре уочава да је византијска архитектура, пошавши од основних принципа архитектонског језика грчке класичне архитектуре, ставила себи у задатак да оствари до тада непознату естетску експресију унутрашњег простора хришћанске сакралне грађевине, те је занемарила пластичност, конкавним и закривљеним линијама изгубила ритам и стремљење увис заменила тектонским развојем, са куполом која постаје централна композициона тачка. Лепота нове архитектуре изазива у човеку стање контемплације и рефлексије, које одговара захтевима хришћанског богослужења, а Св. Софија у Цариграду врхунско је оваплоћење таквих уметничких захтева.

Често тумачена као комбинација базилике и куполног система, њена архитектонска композиција је заправо резултат задатка да се гигантска базилика наткрили куполом. Св. Софија, међутим, није једноставно сажимање базилике са куполом, већ развијени тип централне грађевине, чији је најлепши пример црква Св. Сергија и Вакха у Цариграду. Иако је базилика са куполом типична појава VI века, структура композиције Св. Софије нигде није поновљена.

Све почива на систему ексeдри, које се из поткуполног простора доживљавају као конкавне. Када се посматрају из бочних обимних ходника, оне имају конвексну контуру, што није карактеристика византијске архитектуре и што је морало привући пажњу код грађевине колосалних димензија, каква је Св. Софија.

Свега 36 дана након пожара у којем је страдала Теодосијева Велика базилика отпочело је зидање нове катедрале, која је поновила оријентацију и сличност димензија старије грађевине. Сама структура Св. Софије показује учену концепцију и дело је најпознатијих оновремених научника, Антемија из Тралеса и Исидора из Милета, који су припадали елити позноантичке интелигенције. Аутор доста пажње посвећује њиховим теоријским радовима, интелектуалном миљеу као и положају архитекте у друштву у периоду од IV до VI века и закључује да је Исидор аутор система статичке равнотеже грађевине, док је Антемије заслужан за практично извођење.

У анализи непоновљиве композиционе структуре Св. Софије, аутор без мистификовања пропорцијама истиче да је централност суштинско обележје овог простора, чија је основна и једина мерна вредност она која се добија ако се пречнику куполе дода двострука ширина спољних углова централних пиластара (будући да су они угаони делови поткуполног простора и, истовремено, место споја линија главних површина и екседри). Структуралну особеност ове цркве представљају просторне зоне које замењују преградне зидове међу бродовима, образоване помоћу два низа стубова. Овакво објашњење облика Св. Софије даје могућност да се развој архитектонских идеја следи изнутра, у циљу схватања структуре која је по просторности и лакоћи остала недостижни идеал, безмало чудо у историји светске архитектуре.

An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)

Christopher Walter

UDK 73.033.045.2 (479.2):246.5

The author discusses the meaning of an apotropaic representation cut on a wall of the church in Kardžala, Bulgaria. Having briefly presented the history of inscriptions with prophylactic meaning, the author establishes the peculiarities of the one in Kardžala and identifies the depicted figures of saints and the symbols, suggesting a dating previous to the VII century.

To write an article in memory of the late Gordana Babić is a welcome but exacting task. How can one emulate her outstanding scholarly qualities, notably her attentiveness to both detail and the wider view (she knew both the trees and the woods which they constituted)? One would equally like to choose a subject close to - even overlapping - her personal interests. Hopefully the subject presented here will conform at least to the latter criterion, for it is partly concerned with that of an article written by Gordana Babić in honour of the late Ivan Dujčev.[1]

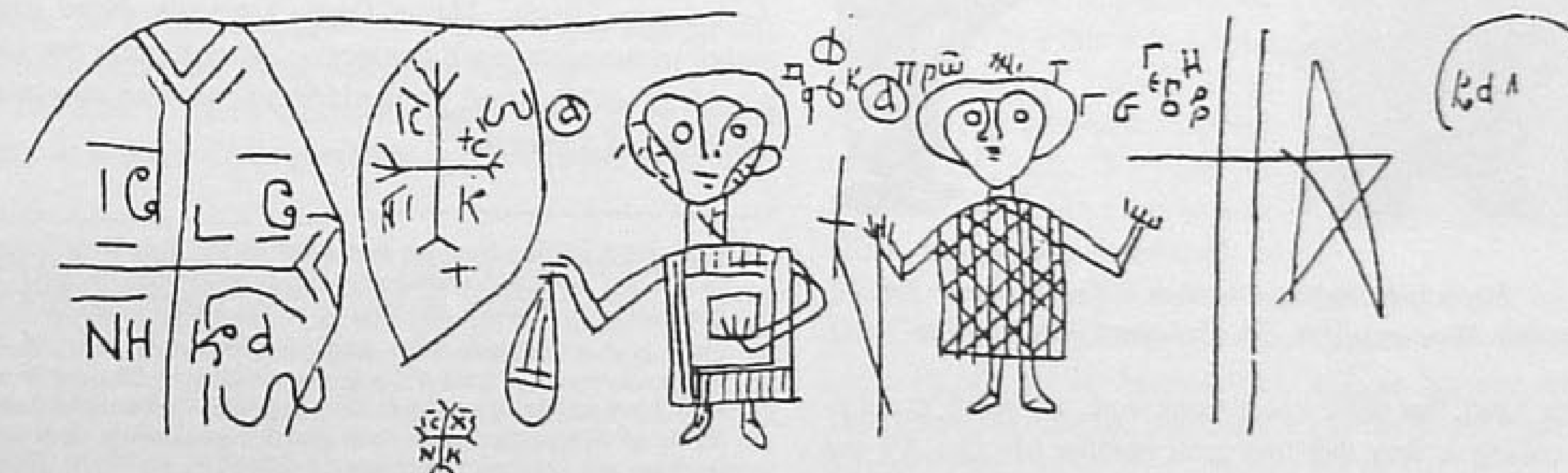


Fig. 1 Inscribed stone at Kardžali, Bulgaria (after N. Ovčarov)

The images incised on a stone built into the wall of the church at Kardžali, Haskovo, have already been presented in two articles by the Bulgarian scholar Nikolaj Ovčarov.[2] However, although he has described them accurately, he did not take full cognizance of their apotropaic value. Recently Jean-Michel Spieser gave a current definition of apotropaic - a word often used somewhat loosely - as applying to objects or pictures invoking supernatural protection, more particularly when apotropaic, associated with magic, as contrasted with symbolic significance which is rather religious. He then modified this definition.[3] Symbolic and apotropaic are two facets of the sacred, the first serving as a gloss and the second related to the effect which is to be expected. Spieser's revised definition merits retainment, particularly because it eliminates a term, which is even more loosely used than apotropaic: magic.[4] However, the apotropaic has so wide a range - both in time and in forms of expression (image, symbol, inscription) - that it calls for subdivisions.

One broad distinction, which may be helpful, would separate *personal* objects, such as amulets, from *public* objects, such as churches. In public objects, the symbolic aspect (in Spieser's sense) is usually at least as important as the apotropaic aspect, whereas on private objects, at least the early ones, the apotropaic aspect is dominant. Moreover the repertory of symbols used on private objects, even if it overlaps that used in public objects, nevertheless includes some symbols rarely or never found in public objects.

Since inscriptions have little importance for the apotropaic sequence at Kardžali, they can be summarily treated here. Ancient though it is, and needing to be completed by later studies, L. Jalabert's article nevertheless both provides a comprehensive list of biblical citations in Greek epigraphy and exemplifies the difficulties inherent in the use of a lucid termi-

1 Gordana Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles,* Mélanges Ivan Dujčev, Etudes de civilisation, Paris 1979, p. 1-13.

2 N. Ovčarov, *Към Иконографията на някои светци през X-XIV в.*, Археология 24, 2 (1982), p. 43-50; Idem, *Sur l'iconographie de saint Georges aux XIe-XIIe siècles*, Byzantinoslavica 52 (1991), p. 121-129.

3 J.-M. Spieser, *Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes*, Klio 77 (1995), p. 434, note 10.

4 One should not take exception to the phrase "magical (in the sense of propitious or apotropaic) agents", H. Maguire, *Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft 44 (1994), p. 265. However, variations in the meanings attributed to the word 'magic' are so common that it may be advisable to avoid its use, Ch. Walter, *The Intaglio of Solomon in the Benaki Museum and the Origins of the Iconography of Warrior Saints*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περ. Δ', τόμ. ΙΕ' (1989-1990), (1991), p. 33-42, especially p. 34-36.

nology.[5] He cites an opinion current in his time according to which, although the choice of inscriptions on a Christian building might be motivated by the pride which Christians took in their religion, by a tendency to proselytize, or by a desire for security, in most cases the dominant motive was interest, or superstition, or a desire for good luck. Jalabert maintained, on

Fig. 2 Saint Stephen in centre of Cross (Photo: The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York)

the other hand, that these inscriptions were, above all, prophylactic, calling as they did, in a great number of cases, for the protection of the Lord.[6] In the apotropaic sequence at Kardžali, the only relevant inscription is: IC XC NI KA

The protective or prophylactic character of apotropaic inscriptions naturally had its equivalent in images and signs. These, inherited from Antiquity in many cases, were either transmitted by the Jews or taken over directly by Christians. As E. R. Goodenough pertinently observed, "A new religion may take over the old magic signs, names, mottoes; the Christians wanted to keep what was effective in the old but to add new Christian potency to it".[7] The case of Solomon on horseback (represented only on private objects) illustrates this point well.[8] Solomon was retained on Christian amulets, but he was progressively modified. A dragon or a man, or a dragon with a man's head replaced the female figure speared by Solomon. The figure on horseback was transformed into a warrior saint. This iconographical type, no longer reserved to personal objects, became perhaps the most popular apotropaic image. The warrior saint on horseback not only offered protection against specific enemies, the Turks, of course, but also, it seems, the Venetians in Crete and the Hungarians in Transylvania.[9] However these developments occurred later, as did that of placing a portrait of the church's patron saint over the main door. An outstanding example of early apotropaic imagery at the entrance of an ecclesiastical building is provided by the bas reliefs at the entrance to the narthex of Koca kalesi (Alahan, Isauria):[10] a bust of Christ in a medallion over the door is held up by flying angels; on the side pilars, to left and right, an angel in military costume crushes a demon. This imagery is susceptible of different interpretations. However, there is no doubt that it is apotropaic, protecting either the building or those entering it from evil.

We may now consider individually the images of the Kardžali sequence. The first use of the formula Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾶ cannot be dated exactly.[11] It could go back to the sixth century.[12] However the earliest object known to me whose date is certain is a coin issued by Leo III with his son Constantine in 720.[13] The formula was satisfactory both to Iconophiles and Iconoclasts.[14] It was used on stamps for the Eucharistic bread,[15] and in book illumination, as in the ninth century Paris graec. 510, f. Bv and C.[16] However, these examples are not necessarily apotropaic. It is rather in church buildings that the formula, along with many others invoking the Cross directly or by implication, that more obviously calls for protection. An early example would be that in Açikel Aga kilisesi, Hasan Dagi, variously dated from the eighth to the early tenth century.[17] Subsequently the formula would be widely used particularly in the area adjoining the sanctuary of a church.[18]

5 L. Jalabert, *Citations bibliques dans l'épigraphie grecque, IV. Sens et portée des inscriptions bibliques*, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, III/2 (1914), 1731-1756, especially 1748-1756.

6 Ibidem, 1750-1751.

7 E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, II*, New York 1953-1968, p. 231.

8 Walter, art. cit. (note 4), p. 40-42.

9 Ecaterina Cincheza-Buculei, *Implicatii sociali si politice în iconografia picturii medievale românesti din Transilvania, secolele XIV-XV, sfintii militari*, Studii si cercetări de istoria artei 28 (1981), p. 1-34.

10 There is a considerable bibliography for this monument: N. & J.-M. Thierry, *Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie, La porte d'une église*, Cahiers archéologiques 9 (1959), p. 88-98; D. Winfield, *Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 31 (1968), p. 33-72; N. Thierry, *Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan manastiri en Isaurie*, Cahiers archéologiques 13 (1963), p. 43-47; A. Grabar, *Deux portraits sculptés paléochrétiens d'Egypte et d'Asie Mineure et les portails romans*, Cahiers archéologiques 20, 1970, p. 16-28; *Alahan, an Early Christian Monastery in Southern Turkey*, edited Mary Gough, Toronto 1985; C. Mango, *Germia: a Post-Script*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft 41 (1991), p. 298-300.

11 G. Galavaris, *Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian Bread Stamps*, Madison (Wisconsin) 1970, p. 67-70.

12 According to M. Piccirillo, the inscription is to be found on a sixth-century cistern at Madaba, *Chiese e mosaici de Madaba*, Jerusalem 1989, a reference kindly given to me by Suzy Dufrenne but which I have been unable to follow up.

13 Cécile Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque nationale, II. De Philippicus à Alexius III (711-1204)*, Paris 1970, p. 450.

14 James Breckenridge, *The Iconoclasts' Image of Christ*, Gesta 11 (1972), p. 3-8.

15 Galavaris, op. cit. (note 11).

16 H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1902, p. 12-13, pl. XVII-XVIII (dated about 880). The same illustration appears in the Leo Bible, f. 2-3v.

17 E. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, Paris 1991, p. 327-329. Cross in medallion on north side of apse below inscription.

18 In Cappadocia at Yazili kilise, also Hasan Dagi, N. Thierry, *Etudes cappadociennes. Région de Hasan Dagi. Compléments pour 1974*, Cahiers archéologiques 24 (1975), p. 186 (dated 1024); Hermitage of St. Neophytus, C. Mango & E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytus*, Dumbarton Oaks Papers 20 (1966), p. 162-163 (dated 1183). There are numerous examples from the 14th to the 15th century in Serbian art, Babić, art. cit. (note 1). See also G. Subotić, *Ohridski slikar Konstantin i njegov sin Jovan*, Zograf 5 (1974), p. 44-47, parecclesion of St. John the Baptist, St. Sophia, Ohrid (dated 1347-1358); Idem, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Belgrade 1971, p. 53, 111 note 109 (15th century). For more detailed discussion, see my article on *IC XC NI KA*, Revue des études byzantines 55 (1997).

The use of the formula at Kardžali has several peculiarities. One is its triple repetition, which recalls the practice on personal apotropaic objects such as armbands of multiplying signs.[19] Another is the illiteracy of the legends, which are inscribed incorrectly. Not only are letters missed out but also mistakes are made: IC C NH KA, IC +C NI K, IC XS NI K. Unfortunately these peculiarities provide no direct evidence as to the date of the sequence.

Of the identity of the figure to the left there is no doubt, in spite of the inscriptions being garbled: α στεφ τρω[?]τ, probably ὁ ἅγιος Στέφανος διάκονος πρῶτος. The figure is represented with a tunic and, possibly, an *orarion*, holding a censer and coffer. Usually in early portraits, as at Dörres,[20] Stephen was not dressed liturgically. Nevertheless, on a cross in the Metropolitan museum, New York, Stephen does hold a censer and coffer. Margaret Frazer dated this cross to the sixth or seventh century.[21] In monumental art the earliest known representations of Stephen dressed liturgically are in Cappadocia, at Haci Ismail Dere N° 1, for example, or at Yilanli kilise.[22]

The second figure can also be identified from .accompanying garbled inscription as Saint George. This is fortunate since he has no specific attributes. His tunic, as Ovčarov pointed out, could be cited in evidence of an early date, but this is far from being decisive. Although there are early portraits of Saint George in Cappadocia, dressed as a martyr in a tunic and holding a cross,[23] there are also much later ones in which he is similarly dressed.[24] Equally he could well have been represented as early as the seventh century in military dress, for example at Bawit.[25] Although the Schlumberger cross is not certainly dated,[26] the descriptions of Saint George in the *Life* of Theodore of Sykeon imply that he was at that time venerated principally as a warrior.[27]

The cult of both saints was sufficiently popular and widespread to make their presence as intercessors in an apotropaic sequence unproblematical. The Cross being the most powerful and enduring of Christian prophylactic signs needs no explanation in itself. However, the extension of the central arm to form part of the *pentagram* is not without interest, as will shortly be explained.



Fig. 3 Saint Stephen, Yilanli kilisse, Cappadocia (after N. Thierry)

Ever since the time of Perdrizet[28] - and no doubt earlier - the *pentagram or pentalfa* has been considered to have been one of the two devices represented on Solomon's seal. For the other there is no difficulty. The rider spearing a prostrate woman is commonly found on Solomonic amulets.[29] However, so far as I am aware, the *pentagram* is never marked on these amulets. In fact the association of the *pentagram* with Solomon is rather tenuous. It derives from a passage in the *Testament of Solomon* in which it is recounted how Salomon received the ring from the archangel Michael: Ἡ δὲ γλυφὴ τῆς σφραγίδος τοῦ δακτυλίου τῆς πεμφθείσης ἔστι πεντάλφα αὕτη.[30] However, this phrase occurs only in two late manuscripts of the *Testament*, Paris B. N. 38 (16th century) and Athos Convent of Andreas, cod. 73.[31] The former was no doubt used to establish the version published by Migne, upon which scholars have usually been obliged to rely.[32] It was D. C. Duling, it would seem, who first collated correctly the earlier manuscripts, and, in his translation of the *Testament*, omitted the reference to the *pentagram* on Solomon's ring.[33]

Of course it does not follow that the *pentagram* was not a potent symbol, only that its passage from Antique to Jewish and Christian usage must be explained independently of Solomonic tradition. Its primary use was to ensure good health. As such it was popular among the Pythagoreans.[34] However, the most outstanding example is to be found on a late Antique doctor's stamp in the History Museum, Basle. It

19 Maguire, art. cit. (note 4), p. 274, citing Gary Vikan, *Two Byzantine Amuletic Armbands and the Group to which they Belong*, Journal of the Walters Art Gallery 49-50 (1991-1992), p. 33-51, fig. 8-10.

20 R. Cormack, *Writing in Gold*, London 1985, p. 84-85, suggesting a sixth-century date.

21 *Age of Spirituality*, edited Kurt Weitzmann, New York 1979, p. 621-622, N° 557. See also Gary Vikan, *Art, Medicine and Magic in Early Byzantium*, Dumbarton Oaks Papers 28, 1984, p. 85, fig. 28. Vikan notes the censer and incense box.

22 Jolivet-Lévy, op. cit. (note 17), p. 343, 192 (tenth or ninth-tenth century); ibidem, p. 307, 310; N. & M. Thierry, *Nouvelles églises de Cappadoce, région de Hasan Dagi*, Paris 1963, p. 108, pl. 55c.

23 Jolivet-Lévy, p. 328, pl. 185 fig. 2, Açikel aga kilisesi (8th-9th century?), p. 294, Çömlekçi kilisesi (ca 900?), p. 110, Göreme 9 (first half of 11th century), p. 104, Tokali 2 (10th or 11th century?), p. 280, Eski Gümüs (second half of eleventh century).

24 For example, an icon at Struga, G. Babić, *Ikone*, Zagreb 1980, N° 45, p. 27 (dated to 15th or 16th century); another in the Byzantine Museum, Athens, Ch. Walter, *Saint George "Kephalophoros"*, Εὐφρόσυνον, Athens 1992, p. 701-702, fig. 380.

25 J. Clédat, *Baouît*, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et d'archéologie 2, 221, fig. 1263; M. Krause & K. Wessel, *Bawit*, Reallexikon zur byzantinischen Kunst I (1966), 580-582, proposing as probable the late 6th century to 7th century; Ch. Walter, *The Origin of the Cult of Saint George*, Revue des études byzantines 53, 1995, p. 317-318.

26 Walter, ibidem, p. 318.

27 Walter, ibidem, p. 299 and passim; A.-J. Festugière, *Vie de Théodore de Sykéon*, Brussels 1970, passim.

28 P. Perdrizet, *ΣΦΡΑΓΙΣ ΣΟΛΟΜΩΝΟΣ*, Revue des études grecques 16, 1903, p. 56-57; Idem, *Negotium perambulans in tenebris*, Strasburg 1922, p. 33; G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington 1982, p. 35.

29 Walter, art. cit. (note 4), p. 33-42.

30 Perdrizet, op. cit. (note 28), p. 33, with, apparently, an incorrect citation.

31 D. C. Duling, I, *Apocalyptic Literature and Testament, The Old Testament Pseudepigraphia*, edited H. Charlesworth, London 1983, p. 962.

32 Migne, PG t. 122, col. 1317b. C. McCown's edition, *The Testament of Solomon*, Leipzig 1922, has been inaccessible to me. However, it seems to me to be more than probable that McCown did not eliminate this interpolation.

33 See note 31.

34 The Pythagoreans apparently first used the words πεντάγραμμον and πεντάλφα, H. Liddell & R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, sub verbis.

is thus described by Gary Vikan: "Running clockwise around its circumference is the word *hygieia,* while at its center is a *theta*, which, according to Dölger's persuasive argument stands for *thanatos*. Between health and death literally enclosing and trapping death, is the *pentalpha*".[35]

The symbol was used on bracelets whose amuletic potency was enhanced by combining it with other pagan symbols as well as Jewish or Christian themes.[36] In some cases it is not easy to determine the religious tradition to which a *pentagram* belonged any more than its precise purpose. For example, a *pentagram* is represented above a *graffito* of a pyramid at Abydos which is probably pagan (Ptolemaic).[37] *Pentagrams* have been found in Palestine on Jewish jar-handles and bowls, accompanied by the letters JHVH.[38] A particularly interesting example has been noted on a Jewish tombstone in Spain.[39] There are inscriptions on it in Latin, Greek and Hebrew. The Hebrew text is conventional: "Peace to Israel. This is the tomb of Meliosa, daughter of Judah and the lady Miriam". Goodenough would date the tombstone to the late fourth or fifth century. Its interest in the present context lies in the fact that the inscription begins and ends with a *pentagram*. Perdrizet suggested ingeniously that a *pentagram,* like a cross, at the beginning or end of a text was a sign of a gesture to be made.[40] As has already been noted, the cross at the end of our apotropaic sequence has a central arm, which is prolonged into the *pentagram.* Thus it may be that the two signs - the cross and the *pentagram* - indicate the gestures to be made after contemplating the images of the sequence.

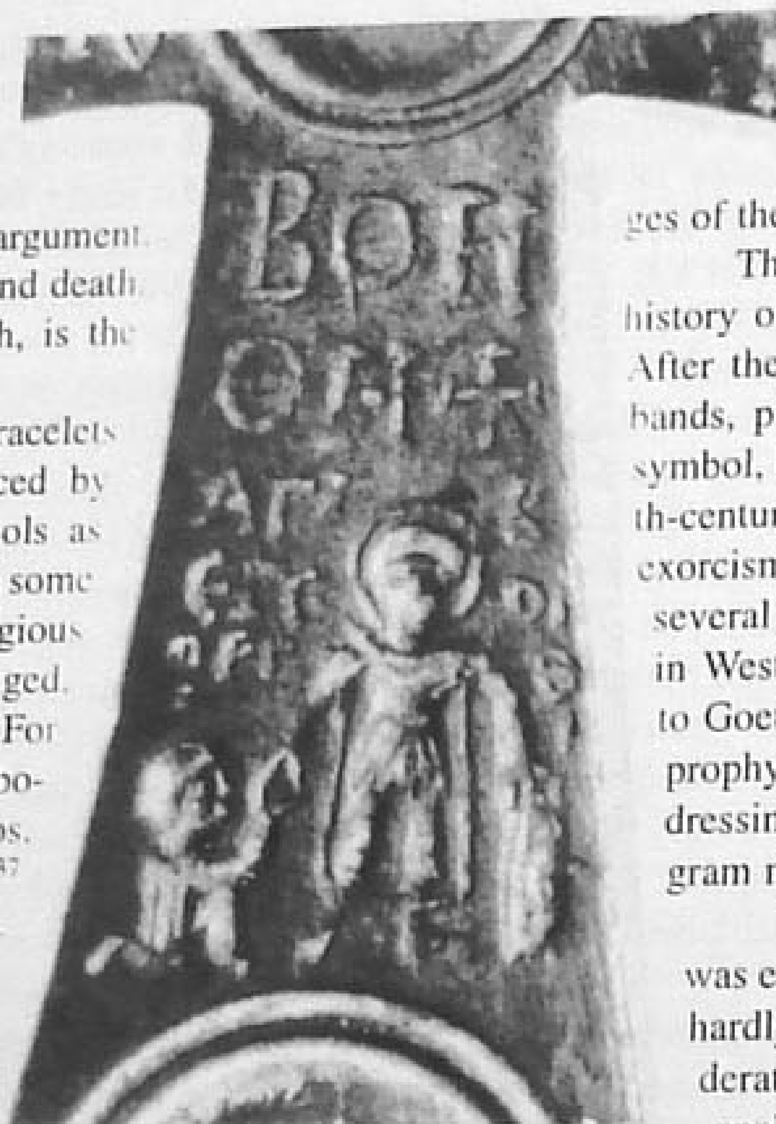


Fig. 4 Saint George, Schlumberger Cross (Photo: Bibliothèque nationale, Cabinet des Médailles, Paris)

There are gaps in our knowledge of the history of the *pentagram* in Cristian tradition. After the examples of it on syncretistic armbands, probably to be interpreted as a health symbol, there is really nothing until a sixteenth-century Greek text of a formula for the exorcism of worm in sheep.[41] This ended with several *pentagrams.* Later the sign recurred in Western occult texts, which were known to Goethe. He attributed to the sign a wider prophylactic power against evil. Faust, addressing Mephistopheles, said: "Das Pentagram macht dir Pein?".[42]

The apotropaic sequence at Kardžali was executed crudely by an artist who was hardly literate. However, it merits consideration, in spite of its having no close analogies in monumental art. It seems unlikely that the stone, set into the wall, is in its original position. It would be more in place at the entrance to a building. The disposition of the images and signs recalls, above all, amuletic armbands. Thus this apotropaic sequence *could* be early in date, as early as the seventh century. Iconography provides no obstacle to such a date. On the other hand, so far as iconography is concerned, a later date is also plausible. Pending the discovery of analogies which permit a firmer dating, it seems best to be reserved in this question, in spite of the considerable interest of the object for the study of apotropaic imagery.

35 Gary Vikan, art. cit. (note 21), p. 69, fig. 4.

36 Notably J. Maspero, *Bracelets-amulettes d'époque byzantine*, Annales du service des antiquités d'Egypte 9 (1908), p. 248-249 (Fouquet armband, Cairo); compare Vikan, art. cit. (note 35), p. 75 note 53, fig. 8; idem, art. cit. (note 19), p. 35, fig. 9b, 10d, 10h; Maguire, art. cit. (note 4), p. 274, fig. 27 (armband in Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia).

37 P. Perdrizet & G. Lefebvre, *Les graffites grecques du memnomion d'Abydos*, Strasbourg 1919, p. 99.

38 D. Diringer, *Le iscrizioni antico-ebraiche Palastinesi*, Florence 1934, p. 130-134, pl. XVI, fig. 3-12; Goodenough, op. cit. (note 7), I, p. 68.

39 Goodenough, II, p. 58; III, fig. 858.

40 Perdrizet, op. cit. (note 28).

41 Ibidem, p. 37.

42 Ibidem, art. cit. (note 28), p. 56-57.

Апотропејска представа у Карџали (Бугарска)

Кристофер Валтер

Представа урезана на зиду цркве у Карџали у Бугарској, није у досад објављеним радовима, разматрана као носилац апотропејског значења. Њен садржај чине натпис IC XC NI KA, фигуре двојице светитеља и прикази крстова. У натпису се препознаје формула, која вероватно потиче из VI века, а у каснијем раздобљу јавља се на новцу Лава III и Константина, датованом у 720. годину, и у рукопису Paris. greac. 510 из IX века. Примери исписивања ове формуле постоје и у кападокијским храмовима VIII и раног IX века. Она се у цркви у Карџали понавља три пута, са неколико словних грешака.

Стилизоване фигуре у представи препознају се на основу натписа као свети Стефан и свети Ђорђе. Начин на који су приказане, у првом реду њихова одећа, говори о њиховом раном настанку. Нарочито је занимљиво присуство пентаграма, симбола познатог још из прехришћанских цивилизација.

Положај камена с урезаном представом вероватно није првобитан. С обзиром на значење представе, може се претпоставити да је некада камен био постављен у близини улаза у храм. Архаична решења допуштају претпоставку да је ова представа настала до VII века.

The significance of some imperial monumental portraits of the X and XI centuries

Nikos Oikonomides

UDK 75.033.2.041.5-058.222 (=773) "09/10"

The author discusses the meaning of a number of portraits of Byzantine rulers dating from the X and XI centuries, found in St. Sophia in Constantinople as well as in certain churches in Cappadocia and Greece. He believes that the location of these portraits indicates that their function had nothing to do with propaganda. They were commissioned by various parties as an expression of gratitude to the sovereign.

The problem of patronage in art is always of paramount importance; it was so in the past and still is - maybe less today. Patrons provide the artist with the material means for his subsistence. Thus they have a say in the final result of the art work. And this was much more so in the Middle Ages, at a time when the artist was considered to be a simple craftsman, comparable to the plumber or the carpenter or the cook, as the Fathers of the Second Council of Nicaea declared. The limits of his creation were established ahead of time. Tradition and the Church Fathers had established the general specifications, the patron could, if he wanted, add some guidelines, and from then on the artist was allowed to execute.

The problem of patronage has been studied in connection with Byzantium from different viewpoints. It has been discussed in recent congresses by major scholars of Art History,[1] and is discussed every now and then, whenever an opportunity arises.There are many uncertainties in these discussions. But as scholars constantly speculate about the patron's intentions when discussing an art work, it is at least useful to make sure that the identification of this patron is correct, because even the name of a real person that appears next to his image does not necessarily mean that this person commissioned the image.

The period I am interested in, the X and the XI c., appears to be dominated by imperial commissions of works of art. This seems normal, in the centralised administrative system and in the command economy that prevailed in these centuries. The Emperor was the main source of donations to the pious foundations, the surviving buildings of which preserve most of what we know of the art of this period. The Emperor himself is often represented on works of art, presumably as a patron, and the specialists speak more and more about "imperial art", the creators of which have to be sought in the palace workshops.[2] This is said to be the imperial patronage of art: the Emperor financing works of art made by his own specialised employees. If this were so, one would have to admit that the representations of the Emperor followed precise specifications dictated directly by himself - or by the representatives of power. This is the accepted scholarly truth. But is it satisfactory?

One should first discuss the so-called "imperial workshops". We know that in such workshops were employed those who carved the dies for the coins - no doubt the same people also carved the dies used for the imperial seals. This was obviously a job that required a certain security clearance, and controls over such workers must have been quite strict.

Controls must have existed for the imperial workshops[3] such as the one of Zeuxippos, where high quality silk tissues were produced, tissues that could not be found on the free market. These silks, often coloured with purple dye, were used for the court and were distributed by the Emperor as gifts to his high-ranking officers and to foreign rulers. This same Emperor, when dealing with officers of lower rank from far away provinces, gave them silks, "that were bought at the market" (of Constantinople), i. e. second rate silks.[4] The exportation of high-quality silks was restricted, as they were used by the emperor as a second currency, on which he could capitalise because they were status symbols, much sought after by all - exactly because of their scarcity.

There is also the question of the palace tailors, no doubt those who worked for the imperial family and court using the above - mentioned silks and all kinds of precious stones and pearls. We do not know much more about them.

Last, there were the workshops producing all kinds of high - quality weapons, starting from swords all the way to the Greek fire that was used by the fleet. These had nothing to do with art, but their activities were closely supervised because they dealt in state secrets.

All the products of the imperial workshops mentioned above have one common characteristic, that they were declared as *kekolymena*, "prohibited", i. e. items subject to special restrictions. That some of them were the work of artists was just a coincidence, due to the nature of the products. Of the above, only the coins, which traditionally served propa-

1 A. Cutler, *Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/2 (1981), 759 - 787; R. Cormack, *Patronage and New Programs of Byzantine Iconography*, Seventeenth International Byzantine Congress. Major Papers, Washington, D. C. 1986, 609-638; M. Mullet, *Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople*, in: The Byzantine Aristocracy, ed. M. Angold, Oxford 1984, 173-201; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. Kazhdan, Oxford 1991, 1602-1604.

2 It must be said, though, that in the *Oxford Dictionary of Byzantium*, 1704, I. Kalavrezou points to the fact that imperial portraits could have been made as gifts to the emperor, esp. in manuscripts. Cf. also ibid., 1705-1706.

3 For the titles that follow see N. Oikonomides, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, 317.

4 Constantine Porphyrogenitus, *Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, ed. J. Haldon, Vienna 1990, 126.

ganda purposes, could not but express an official ideology, dictated from above, presumably to the last detail. But the silk tissues and garments that have survived do not reflect any imperial ideology; their production in the imperial workshop was only a guarantee of quality and a control for their circulation. And in any case, all this has little to do with what we call "art" today.

On the other hand, all texts that we have, seem to show that the palace sought artists on the free market. From the Life of Saint Athanasius of Mount Athos we learn that in the very early XI c. a famous Constantinopolitan painter, Pantoleon, had difficulty in responding to a commission of an aristocrat "because he was busy working for the Palace"[5] - in fact we know that Pantoleon was one of the main miniaturists who illuminated the famous Menologium of Emperor Basil II (976-1025), now cod. Vatic. gr. 1613. It is clear that he worked as a free contractor, accepting commissions from private individuals as well as from the palace almost without discrimination - except as to the importance of the commission and the authority of the patron. The same can be said of the XII c. painter Eulaios, another master, who had impressed Emperor Manuel I Komnenos.

Now, the Menologium on which Pantoleon had worked was certainly commissioned by Emperor Basil. This is clearly said in the dedication poem at the beginning, where the contents and the illumination are announced. But this manuscript has no picture of the Emperor himself.

This absence of the imperial portrait is even more significant if one compares this Menologium with the Venice Psalter (cod. Marc. gr. 17) which has the famous miniature of Basil II being crowned by Christ and angels while his enemies are prostrate at his feet.[6] Here again there is a dedicatory poem which describes and explains the miniature without saying anywhere that the manuscript had been commissioned by the Emperor himself. On the contrary, one gains the impression that it was made in order to be donated to the Emperor - or to an institution that was favoured by him. This impression is reinforced by the fact that in the inscription accompanying the imperial portrait, Basil is called "the younger" (as opposed to his ancestor Basil I, 967-986) and this qualification would not be expected if the person who commissioned the miniature was the Emperor himself, especially if he is depicted alone and lived a century and a half after his namesake.[7] And the question arises: is it conceivable that imperial portraits on works of art were mostly commissioned not by the rulers represented but by others who were attempting to flatter or simply to thank them? The question is more significant when speaking of portraits where the emperors are represented as donors. We know that largesse was a traditional characteristic of the ruler. But it was also traditional for the beneficiary of such largesse to express his gratitude. Which of the two was happening when the surviving donor portraits were made?

I must say right away that both answers are possible. But I must also say that in the present paper I shall try to go against the *communis opinio* and try to show that in most cases the monumental donor portraits are commissioned by the beneficiaries of the donations and not by the donor himself, especially if this donor was an emperor.

To show that, I will have to quote some examples from monumental art and some texts which are more eloquent than the images.

I shall start from the biggest of all Byzantine monuments, the church of Hagia Sophia, the Great Church as it was commonly called, in which there are five mosaics representing emperors. Some of them obviously refer to imperial donations, but I think that none was commissioned by the Emperor himself; in my opinion, the patron must have been the Patriarch, who had full control over Hagia Sophia, a church physically attached to the buildings of the Patriarchate, and sharing the same clergy with it. In all ceremonies taking place in the Great Church, the Patriarch constantly acted as the host while the Emperor appeared as an honoured guest.

The ground floor mosaics are easy to dispose of. In the southern vestibule, there is a X c. mosaic representing the enthroned Virgin and Child receiving the donations of two emperors, Constantine, who gives Constantinople, and Justinian, who gives Hagia Sophia. The mosaic was produced four centuries after the death of the second emperor, and consequently could not have been commissioned by either of the two emperors represented.[8]

Then there is the mosaic of the lunette, above the imperial door; an anonymous emperor is represented prostrate in front of the enthroned Christ. In my opinion, this scene illustrates the repentance of Leo VI, and was placed there by the Patriarch when the Synod put an end to the tetragamy quarrel, in 920, eight years after Leo's death. But whatever the meaning of the mosaic, it is obvious that this emperor is not represented as a donor.

Donor portraits of emperors appear in the gallery of St. Sophia, i. e., in places that were not open to the public. On the left side, we have Emperor Alexander, who reigned alone for one year (912-913). He is represented holding the imperial insignia, globe and akakia, and is accompanied by an inscription contained in four roundels: Lord help the servant Alexander orthodox emperor.

We know nothing of who put up this mosaic and why. But we can propose a hypothesis. The mosaic was placed in a narrow space and was not visible to anyone, except to those who stood directly in front of it. Consequently it had nothing to do with imperial propaganda but rather was meant to flatter Alexander himself. We know that Alexander enjoyed special privileges in Saint Sophia in 912-913 because he gave full support to the Patriarch Nicholas Mystikos, who was then settling old scores with his enemies. This support for the Patriarch may explain why the mosaic was placed there with an inscription underlining the orthodoxy of Alexander.

Two more imperial mosaics are located to the right side of the gallery, exactly at the *metatorion*, the place from where the emperor followed the Liturgy on Sundays. This was a space enclosed for security reasons, accessible only to the Emperor and to his entourage, who went in there through a special entrance. Thus the mosaics placed on these walls were visible only by the Emperor and his men - no one else.

The first mosaic underwent two phases. Initially it represented Christ in the centre, flanked by Emperor Romanos III Argyros (1028-1034) at his right, who was offering a large purse, presumably full of gold coins, and by Empress Zoe at his left, who was offering a chrysobull, an official imperial document presumably granting gifts and/or privileges to the Church. But some years later, after 1043, the mosaic was modified. The heads of all three persons represented were changed, and the name of Romanos was consistently replaced, in the inscription and in the chrysobull's signature, by the name of Constantine Monomachos, the third husband of Zoe. Thus, in the actual mosaic, it is Constantine Monomachos (1042-1055) and Zoe who offer to Christ the purse and the chrysobull.

The narrative sources explain very clearly what was the meaning of the initial mosaic and of its modified version.

Before becoming emperor, Romanos Argyros had been the manager of Saint Sophia's properties *(oikonomos)* and knew its financial problems. Once on the throne, he granted to the Great Church a supplementary yearly stipend of 80 pounds of gold (i. e., 5.760 gold coins, weighing ca. 25,5 kgs.) to be paid by the imperial treasury. This donation, known by the name of *solemnion*, was usually made by chrysobull. Thus on the mosaic were represented the money and the document.

Constantine Monomachos also made important donations to Saint Sophia. He financed the acquisition of precious liturgical vessels and granted a new yearly income, meant to make sure that the Liturgy would be sung in the Great Church every day and not only at weekends, and major feasts, as has been done until then. The measure impressed contemporaries, who even wrote poems about it. Here again a *solemnion* was granted by chrysobull - consequently, the modified mosaic still described with precision the new donation.[9]

More to the right, on the same wall, there is a similar scene of the XII c. Emperor John II Komnenos (1118-1143) and his Hungarian wife Irene offering a purse and a chrysobull to the Virgin holding the Child. For the time being we have not identified in the written sources any reference to the donation to which it refers. But there is no doubt in my view that donation there was.[10] We have seen that, because of their location, these mosaics were seen by the Emperor and his immediate entourage only. Thus they could not have served imperial propaganda. On the contrary, they were addressed to the Emperor, no doubt by a grateful Patriarch.

This interpretation is supported by some texts. The well-known XI c. scholar and Metropolitan of Euchaïta (Avkat, in Asia Minor) John Mauropous wrote an epigram for the image of Emperor Constantine Monomachos that he had made in his cathedral.

"To the icon of the emperor in Euchaita."[11]

"The mighty Emperor Constantine, the great Monomachos, who is a miracle on this earth, is painted here because of a pious act. The donations of previous emperors were badly shaken by arbitrary actions, but he supported them with a golden column: with his crysobull, he raised a powerful bulwark. against violence... Thus he receives a well-deserved prize, and is inscribed among our benefactors".[12] The epigram is clear. In recognition of the protection that he granted to the church of Euchaïta, the Emperor had his portrait painted as a donor in the metropolitan church. It is conceivable that he might have been represented holding the chrysobull.

Let us now take an example from the countryside, the famous Pigeon House of Çavusin in Cappadocia. This is one of the most important and spectacular rock churches of the region, on a cliff overlooking a plain, certainly the church of someone "powerful" in the neighborhood. It was probably dedicated to Saint Michael, who is represented in a conch inside with two donor portraits at his feet.

In another conch, situated next to St. Michael, we have a five-person representation accompanied by inscriptions identifying them: in the centre Emperor Nikephoros Phokas, to his left his father, the Caesar Bardas and his brother the Kouropalates Leo, and to his right his wife Theophano and another unidentified person, who must be, in my view, the wife of Leo Phokas. This is a family icon, no doubt made when Nikephoros Phokas was reigning and was assisted by his close relatives in the highest public offices. Cappadocia being the place of origin of the Phokades and the region in which they had very important connections and could easily find support for any venture (all X/XI c. revolts of the Phokades started in Cappadocia), one can imagine that the founders put up this fresco in order to flatter the powerful family of the neighbourhood, who also occupied the throne, maybe also in order to thank them for a certain donation or privilege.

On the other side of St. Michael's conch, there is a row of horsemen; at their head is the Emperor John Tzimiskes (969-976), followed by the magistros Melias, a well-known military leader of the period, who fought the Arabs in 972, was taken prisoner and died in captivity. Tzimiskes is represented with a crown and is accompanied by the usual imperial acclamation, "many years to John the emperor".[13] Now, John Tzimiskes, who had been the head of Nikephoros Phokas'armies for all his reign, took the throne in 969, after assassinating him. How to explain their coexistence in the same church at a time when passions must have still been running high?

It has been remarked that the inscription accompanying Tzimiskes may have been repainted and his crown may be a later addition; thus it was concluded that the whole church was initially meant to commemorate a military triumph of the Byzantines, that Tzimiskes appeared therein as a collaborator of Nikephoros Phokas and that his portrait was modified when he succeeded him. Another hypothesis would be that his portrait was added later to keep up with real life, without removing the portrait of Nikephoros, who was a local hero. I do not have any preference for either of these hypotheses. What is clear in my view is that the imperial portraits have been commissioned not by emperors but by some

5 *Vitae duae antiquae Sancti Athanasii Athonitae*, ed. J. Noret, Leuven 1982, 123. Cf. S. Der Nersessian, *Remarks on the Date of the Menologium and of the Psalter written for Basil II*, Byzantion 15 (1940-41), 104-125; I. Ševčenko, *The Illuminators of the Menologium of Basill II*, Dumbarton Oaks Papers 16 (1962), 243-276, and especially I. Ševčenko, *On Pantoleon the Painter*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 21 (1972), 241- 249.

6 See A. Cutler, *The Psalter of Basil II*, Arte Veneta 30 (1979), 9-19 and 31 (1977), 9-15.

7 The epithet & nŒoV appears on coins of Leo IV indicating his son Constantine VI, but on these coins there is another deceased Constantine, the V, who is also depicted. See P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, III/1, Washington D. C. 1973, 326. Scholars have spoken about an imperial scriptorium of Basil II, but this is pure hypothesis and, in my view, is contradicted by the evidence concerning Pantolen.

8 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, 147- 148.

9 Ioannis Skylitzae, *Synopsis Historiarum*, ed. Thurn, Berlin - New York 1973, 375, 477; *Ioannis Euchaitorum metropolitae quae in cod. Vatic. gr. 676 super sunt*, ed. P. Lagarde, Göttingen 1882, 24.

10 Lazarev, op. cit., 197-198.

11 Lagarde, *Mauropous*, 34. Cf. A. Karpozilos, *The Biography of Ioannes Mauropous again*, Hellenika 44 (1994), 51-52. Different interpretation, with which I do not agree in A. P. Kazhdan, *Some Problems of the Biography of John Mauropous*, Byzantion 65 (1995), 368-369.

12 One may wonder whether Mauropous alludes here to a series of portraits representing the various benefactors of the church of Euchaïta. But this is not sure.

13 N. Thierry, *Un portrait de Jean Tzimiskiès en Cappadoce*, Travaux et Mémories 9 (1985), 477-484.

local aristocrats, no doubt the owners of the church, in order to cultivate good relations with power in Constantinople - so much so that the personal differences separating the two emperors have been forgotten in order to demonstrate political correctness.

The emperor seldom founded directly any new institution. He usually gave his financial and moral support to others, who had the initiative, and who usually were high placed ecclesiastics or laymen. The examples of Athanasios of the Megiste Lavra on Mount Athos and of Christodoulos of Patmos are eloquent enough. Many other institutions were the work of lay nobles who accumulated wealth from their landed property and from their participation in the army or the adiministration. The monastery of Plygyros was founded, in the IX c., by the protospatharios Demetrios Pteleotes. Other protospatharioi founded the churches of Skripou in Boeotia, of Vesaina in Thessaly, of the Virgin in Hosios Loukas, the Virgin ton Chalkeon in Thessalonica, Karabas Kilise in Cappadocia, the Virgin of Salem in Georgia. A spatharokandidatos founded Saints Theodore in Athens (1049), a kandidatos Saint Gregory at Thebes, a droungarios St. John Mangoutis, the sebastos Eumathios Philokales the church at Koutsovendi. The examples can easily be multiplied - and here I omit on purpose the milititude of monks and bishops who also founded churches, monasteries and philiantrops foundations, and who usually belonged to the aristocracy. These aristocrats, laymen and ecclesiastics, were the main consumers of works of art, for their own use, or for the use of their foundations. The artists lived mainly thanks to commissions from the aristocracy, which was growing more and more powerful in the period that we are discussing.

Of course all this does not mean that the Emperor never commissioned works of art. Sometimes he was also represented on them: Basil I had mosaic made with his likeness in the palace Kainourgion, in order to thank. God for his favours.[14] Another case known from a text: John Mauropous[15] wrote a poem for an icon of the Deisis, on which Emperor Michael IV was represented on his knees praying to be cured from his debilitating disease. We suppose that a representation of the Emperor humbling himself would be difficult to commission without his approval.

Generally speaking, the Emperor mainly influenced the patronage because he financed it - he financed his nobles with ready cash or with tax exemptions or with donations of land: they transformed part of these imperial donations into all kinds of foundations or works, they decorated them, and, to show their gratitude, they added a portrait of the Emperor who had supported them. There is no doubt that these imperial portraits were done with care, in a way that would not insult but would rather please the sovereign. But they were not imperial art properly speaking. They were mostly the works of artists commissioned by aristocrats, in their effort to please God - and the Emperor.

14 Theophanes Continuatus, 332-333.
15 Lagarde, *Mauropous*, 38-39.

Значење неких царских монументалних портрета X и XI века

Никос Икономидис

Проблем покровитеља уметничких дела у Византији до сада је у науци разматран на различите начине. Будући да је врло често баш цар био личност која је давала средства и омогућавала делатност појединих ктитора и уметника, формирано је мишљење да су ликовне представе владара стваране према његовим изричитим жељама или по савету високих дворских чиновника. На тај начин су настајала дела "царске уметности", која су била производ посебних дворских атељеа.

Међутим, поједини портрети византијских царева сачувани у цариградској Св. Софији (Константина и Јустинијана у јужном вестибилу, Лава VI у лунети изнад царских врата, Александра, Романа III Аргира односно Константина Мономаха и Зое, Јована II Комнина, сви на галеријама) настајали су после смрти неких од њих, или на местима која су била заклоњена од погледа верника, тако да нису могли да имају пропагандну намену. По својој прилици, реч је о представама извођених залагањем поглавара византијске цркве, о чему посредно сведоче и писани извори.

И портрети царева сачувани у храмовима у унутрашњости Царства (Чавушин у Кападокији) говоре у прилог оваквом размишљању. Они су настајали иницијативом ктитора из редова локалне аристократије, усмерене ка неговању добрих односа са цариградским двором. Стога, иако су уметници са посебном брижљивошћу приступали изради ових портрета, тешко би се могло говорити о појму "царске уметности".

Note sur l'icone de la Vierge Portaïtissa

Panayotis L. Vocotopoulos

UDK 75.051.033.2.046.3 (495.631): 232.931.8

Based on analogies with fresco paintings found in the churches of Panagia Chalkeon in Thessaloniki (circa 1028) and St. Leontios in Vodoča (first decades of the XI century), the author dates the most famous icon on Mt. Athos, the Virgin Portaitissa of Iveron monastery, to the beginning of the XI century. He warns that this icon is not to be confused with the painting of the Virgin mentioned in the life of the abbot Euphtymios from 1005 – 1019.

L'icone miraculeuse de l'Athos la plus célèbre est sans doute celle de la Vierge Portaïtissa, conservée au monastère d'Iviron, qui fut fondé vers 980 par le noble géorgien Jean et son fils Euthyme.[1] Elle est placée dans une chapelle près de l'entrée du couvent, qui porte le même nom. La chapelle actuelle fut édifiée en 1680, mais elle a remplacé une chapelle plus ancienne, mentionnée pour la première fois vers 1183, à l'occasion de la rénovation de ses portes.[2] L'icone était si célèbre que le monastère d'Iviron était parfois désigné au XIIIe siècle comme monastère de la Vierge Portaïtissa.[3] Une copie peinte par le peintre Iamvlichos fut envoyée au tsar Aléxis Mikhaïlovitch en 1648 et jouit d'une grande renommée en Russie sous le nom d'Iverskaja.[4]

La Portaïtissa est mentionnée dans la plupart des publications relatives à la Sainte Montagne. Les différents auteurs se contentent de répéter les légendes relatives à l'arrivée de l'icone au Mont Athos durant la querelle des images et de décrire les cérémonies auxquelles elle donne lieu.[5] Elle n'a été examinée que très rarement du point de vue de l'histoire de l'art. Kondakov l'avait daté de la fin du XIIe siècle au plus



Fig. 1 Monastère d'Iviron, Icone de la Vierge Portaïtissa

1 J. Lefort et al., *Actes d'Iviron*, I, Paris 1985, p. 3-94; B. Martin-Hisard, *La Vie de Jean et Euthyme et le statut du monastère des Ibères sur l'Athos*, REB 49 (1991), p. 67-142.

2 *Actes d'Iviron*, I, p. 63; II (Paris 1990), p. 38; Gérasimos Smyrnakis, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, Athènes 1903, p. 470.

3 *Actes d'Iviron*, III (Paris 1994), p. 11.

4 O. Wulff - M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau près de Dresde 1925, p. 239-240, 293, fig. 101; *Greek documents and manuscripts, icons and applied art objects from Moscow depositories*, Moscou 1995, p. 45, N° 24, avec indication de la bibliographie antérieure.

5 Nous nous bornons à renvoyer à titre d'exemple aux ouvrages suivants: K. Paraskevopoulos, *Ἀνωτέρα ἐπισκίασις ἐπὶ τοῦ Ἄθω*, Athènes 1899, p. 44-52; Gérasimos Smyrnakis, op. cit., p. 375, 467, 471; *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, 2, p. 359; Randoll Coate, *Mont Athos, la Sainte Montagne*, Paris 1948, p. 23, pl. 32; P. Huber, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zurich 1969, p. 73, 318, fig. 162; E. Amand de Mendieta, *Mount Athos*, Berlin-Amsterdam 1972, p. 276-277; Idem, *L'art au Mont-Athos*, Thessalonique 1977, p. 19-20, 37-38, pl. 3; P. Christou, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἀθωνικὴ Πολιτεία. Ἱστορία, τέχνη, ζωή*, Athènes 1987, p. 423.



Fig. 2 Monastère d'Iviron,
Icone de la Vierge Portaïtissa (détail)

tôt,[6] tandis que G. Sotiriou l'avait attribué sans commentaire à Pansélinos ou à son école.[7]

La Portaïtissa mesure 137 x 94 cm.[8] Elle est recouverte, comme toutes les icones miraculeuses de l'Athos, d'un revêtement en argent, qui ne laisse entrevoir que les visages de Marie et de Jésus. Le revêtement visible aujourd'hui, de facture géorgienne, date du début du XVI[e] siècle[9] (fig. 1). Il était recouvert d'un autre, au relief plus marqué, qui fut enlevé il y a quelques années. Ce second revêtement, fabriqué en 1819 à Moscou, recouvrait une plus grande partie du cou des deux personnages.[10] Comme il est plutôt invraisemblable que l'autorisation soit accordée d'ôter le revêtement,[11] on doit se contenter, pour porter un jugement sur cette vénérable icone, des données fournies par les deux visages, bien qu'ils n'aient pas été restaurés, et par le revêtement plus ancien, qui répète probablement les représentations qu'il recouvre.

La Vierge est représentée en buste, tenant l'Enfant de la main gauche et levant le bras droit devant la poitrine. Jésus tient de la main gauche un rouleau fermé et lève la droite en un geste d'allocution. Marie est légèrement tournée vers l'Enfant, vers lequel elle penche la tête, sans pourtant le regarder. Deux anges en buste sont representés aux angles supérieurs; ils sont omis sur le revêtement de 1819. Dans la copie peinte en 1648 pour être envoyée à Moscou, ils sont figurés dans des médaillons.[12] Sur le bord relevé sont figurés les douze apôtres en buste. On les retrouve dans la copie de 1648, tandis que sur le revêtement moscovite ils sont représentés en pied.

Marie a de grands yeux en amande au regard pensif, de longs sourcils arqués, le nez long au bout arrondi et aux narines peu marquées, la bouche petite aux lèvres serrées. La chevelure du Christ est rendue par des traits parallèles. Chez les deux personnages les sourcils se rejoignent à la base du nez par une ombre triangulaire. Le visage de la Vierge est modelé au moyen d'ombres discrètes au pourtour du visage, au dessous des sourcils et des yeux et de part et d'autre du nez, et de rehauts au dessous de l'oeil droit, le long du nez et au menton. Le visage de Jésus est moins bien conservé; le modelé paraît toutefois être identique à celui du visage de la Vierge.

La Portaïtissa appartient au type de la Vierge Hodigitria, appelée ainsi d'après son prototype, l'icone la plus fameuse de Constantinople, qui était conservée au monastère τῶν Ὁδηγῶν.[13] L'Hodigitria fut le type de la Vierge le plus populaire dans l'Orient grec, et fut imité dès le premier millénaire.[14] Nous ne pouvons pas être certains si les apôtres représentés sur le revêtement métallique reproduisent le même sujet peint sur le bord relevé de l'icone; ce genre de décor est attesté dès la fin du X[e] siècle dans l'aire byzantine.[15]

---

6 N. P. Kondakov, *Иконографuя Богоматери*, II, Pétrograd 1915, p. 214. Dans son livre sur les monuments de l'Athos paru quelques années plus tôt, Kondakov avait suggéré comme date probable la période iconoclaste et avait fait allusion à des ressemblances avec des miniatures du IX[e] siècle (*Памятники христианскаго искусства на Афоне*, Saint-Pétersbourg 1902, p. 166). Cette datation à l'époque des iconoclastes est répétée par Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris 1926, p. 589-590.

7 G. Sotiriou, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος* Athènes 1915, p. 132.

8 Selon G. Smyrnakis, op. cit., p. 467. Remarquons toutefois que sa copie exacte de Moscou mesure 135 x 81 cm. Cf. *Greek documents*, supra, n. 4.

9 *Actes d'Iviron*, IV (Paris 1995), p. 24. Une inscription en géorgien placée en bas mentionne le donateur, un certain Ambrosi. Kondakov en a publié une traduction en russe dans *Памятники христианскаго искусства на Афоне*, p. 167.

10 P. Huber, op. cit., fig. 162; S. Pélékanidis et al., *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, II, Athènes 1975, fig. p. 23.

11 Ces dernières années on a toutefois enlevé le revêtement des icones de la Vierge Axion Esti au Protaton et Glykophilousa au monastère de Philothéou, afin de les restaurer.

12 *Greek documents and manuscripts, icons and applied art objects from Moscow depositories*, Moscou 1995, p. 44-45.

13 Sur cette icone et le type de la Vierge Hodigitria voir entre autres H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, p. 72-75, fig. 1; H. Hallensleben dans LCI, 3, col. 168-170; A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Éléousa*, ZLU 10 (1974), p. 3-14; K. Wessel dans G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4/2, Gütersloh 1980, p. 22-23; I. Tognazzi Zervou, *L'iconografia e la 'Vita' delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria*, Boll. della Badia Greca di Grottaferrata, n. s., XL/2 (1986), p. 219-220, 228-229, 233-262, 283-287.

14 Voir par exemple *I Bizantini in Italia*, p. 210, N° 53, fig. 112 (R. Farioli Campanati); K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, I, Princeton 1976, p. 67, N° B/40, pl. XCIV et A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934, p. 39-40, pl. XX-XXI.

15 Voir par exemple les icones de l'archange Michel du trésor de Saint Marc à Venise (A. Grabar dans *Il Tesoro di San Marco*, II, Florence 1971, p. 23-27, N° 16-17, pl. XVI, XIX), de saint Nicolas au Sinaï (K. Weitzmann, op. cit., p. 101-102, N° B/61, pl. XXXVIII, CXX) et des saints Pierre et Paul à Novgorod (A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du Moyen Age*, Venise 1975, p. 23, N° 3, fig. 3). Cf. les bustes de saints en émail qui encadrent le thème principal sur la staurothèque de Limbourg, du milieu du X[e] siècle (D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium*, Londres 1959, pl. 124).

Autant qu'on puisse en juger par les visages, les seules parties de l'icone visibles, et surtout par le visage de la Vierge, l'icone de la Portaïtissa appartient au style hiératique de la fin du X[e] et des trois premiers quarts du XI[e] siècle.[16] Le traitement des visages est plutôt plat avec des contours marqués, sans être complètement linéaire, comme à Myrioképhala,[17] Saint-Eutyche à Chromonastiri en Crète,[18] la première couche des Saints-Anargyres à Kastoria[19] et de Saint-Pierre à Otrante,[20] ou dans les fresques de la seconde moitié du XI[e] siècle à Corfou.[21] Il présente beaucoup d'affinités aux décors de Saint-Luc en Phocide,[22] de Sainte-Sophie d'Ohrid (vers 1040),[23] du narthex de Sainte-Sophie à Thessalonique (deuxième quart du XI[e] siècle),[24] de la deuxième couche de l'Épiskopi en Eurytanie[25] et surtout à celles de la Panagia Chalkeon à Thessalonique (vers 1028)[26] et de St. Léontios à Vodoča (première moitié du XI[e] siècle).[27] Il suffit de comparer le visage dénué de grâce de la Vierge de notre icone, au modelé sobre et au sens discret du volume, à celui de la Vierge du Jugement Dernier de la Panagia Chalkeon (fig. 3). Une datation de la Portaïtissa à la fin du X[e] siècle ou au début du XI[e], c'ést-à-dire à l'époque de la fondation du monastère d'Iviron, s'accorde avec les données dont nous disposons. La chapelle où elle était placée était assez ancienne à la fin du XII[e] siècle, puisqu'on fut alors obligé de rénover ses portes. Elle avait été probablement bâtie pour abriter la Portaïtissa, qui était déjà fameuse et attirait des pélerins, vers le milieu du XI[e] siècle.[28] Il a été suggéré que la Portaïtissa est peut-être l'icone qui serait placée au-dessus de la porte du katholikon au temps d'Euthyme, higoumène de 1005 à 1019 et décédé en 1028.[29] Selon sa Vie, Euthyme et ses disciples "s'agenouillaient pour vénéer la Sainte Mère de Dieu qui se trouve au-dessus de la porte" de l'église.[30] Cette formule implique l'existence d'une représentation de la Vierge qui n'était pas forcément une icone. Au contraire, il est beaucoup plus probable qu'il s'agisse d'une fresque ou d'une mosaïque pariétale, placée au tympan de la porte d'entrée, comme par exemple les mosaïques de la Déïsis au-dessus de l'entrée principale du katholikon et de saint Nicolas au-dessus de la porte de la chapelle du même nom au monastère de Vatopédi.[31]



Fig. 3 Thessalonique, Panagia Chalkéon, Vierge de la Déïsis du Jugement Dernier (d'après K. Papadopoulos)

L'origine du peintre de la Panagia Chalkeon, dont l'oeuvre présente beaucoup d'affinités avec l'icone de la Portaïtissa, n'est pas certaine. Le donateur était un haut fonctionnaire, mais ceci n'implique pas nécessairement qu'il a fait appel à des peintres constantinopolitains. Thessalonique, seconde ville de l'empire, disposait certainement d'ateliers qualifiés. Même dans ce cas il n'est pas certain s'il s'agit là d'un style importé de la capitale ou d'un idiome local influencé par Constantinople, étant donné que des fresques de la première moitié du XI[e] siècle n'y sont pas préservées.[32] Les données dont nous disposons ne nous permettent donc pas d'attribuer avec certitude notre icone à un peintre de Thessalonique, centre artistique de première importance voisin de la Sainte Montagne, malgré ses similitudes frappantes avec les fresques de la Panagia Chalkeon. On ne peut pas exclure qu'il s'agisse d'un produit des ateliers de la capitale.

---

16 Voir là-dessus D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries*, DOP 34-35 (1982), p. 79-88. Sur la peinture de cette période voir aussi K. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, p. 69-73; M. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes*, Cah. Arch. 34 (1986), p. 89-102.

17 G. Antourakis, *Αἱ Μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν*, Athènes 1977.

18 N. B. Drandakis, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Εὐτυχίου Ρεθύμνης* Κρητικὰ Χρονικὰ 10 (1956), p. 215-236.

19 S. Pélékanidis - M. Chatzidakis, *Καστοριά*, Athènes 1984, p. 23, 38; M. Panayotidi, op. cit., 84-86.

20 L. Safran, *S. Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Rome 1992, 40-82, fig. 10, 20-32.

21 P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XI[e] siècle à Corfou*, Cah. Arch. XXI (1971), p. 151-180.

22 N. Chatzidaki, *Ὅσιος Λουκᾶς*, Athènes 1996, avec la bibliographie antèrieure.

23 V. Djurić, *L'église de Sainte Sophie à Ohrid*, Belgrade 1963; Id., *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich 1976, p. 10-12, pl. II-V, fig. 5-6, avec indication de la bibliographie antérieure.

24 St. Pélékanidis, *Νέαι ἔρευναι εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἀποκατάστασις τῆς ἀρχαίας αὐτῆς μορφῆς* Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, I, Athènes 1955, p. 404-407 (réimprimé dans id., *Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας*, Thessalonique 1977, p. 285-289); K. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, p. 69, 159-160, fig. 100-104.

25 M. Chatzidakis, *Byzantine Murals and Icons*, Athènes 1976, p. 29, pl. II-IV, 5-9.

26 K. Kreidl-Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Cologne 1966; K. Skawran, op. cit., p. 65- 69, 158-159, fig. 82-99; A. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessalonki 1985. Photos couleur dans A. Cutler et J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700-1204*, Paris 1996, fig. 191, 221.

27 V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, p. 12, fig. 2-3.

28 *Actes d'Iviron*, II, p. 38.

29 *Actes d'Iviron*, I, p. 63; B. Martin-Hisard, op. cit., p. 113, n. 168.

30 B. Martin-Hisard, op. cit., p. 113, § 37.

31 G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 1/1, 4/1; F. Dölger et al., *Mönchsland Athos*, Munich 1943, p. 125.

32 Cf. les remarques de D. Mouriki, op. cit., p. 80. M. Panayotidi, op. cit., p. 101, constate le rôle de relais entre Constantinople et la province joué par Thessalonique; elle attribue les fresques de la Panagia Chalkeon à un artiste constantinopolitain (p. 92).

Très peu d'icones portatives appartiennent au style hiératique du XI[e] siècle, auquel nous attribuons la Vierge Portaïtissa. Georges et Marie Sotiriou y rattachaient deux icones du Sinaï de modestes dimensions: l'une représente saint Nicolas et la Déïsis, l'autre la Communion des apôtres et le Lavement des pieds.[33] Un fragment d'épistyle de templon du Musée de l'Ermitage qui provient de l'Athos, daté par A. Bank de la fin du XI[e] ou du début du XII[e] siècle, se rattache par l'équilibre entre linéarisme et plasticité à ce style.[34] Grâce à ses grandes dimensions, la Vierge Portaïtissa se rapproche, contrairement à ces trois icones, de la facture d'une fresque.

Si on laisse de côté les différentes légendes sur la date de nombreuses autres icones athonites, la Vierge Portaïtissa, datable des premières décennies après la fondation du monastère d'Iviron, serait la plus ancienne icone connue de la Sainte Montagne. Elle a en plus le mérite d'être une des rares icones du style hiératique en vogue pendant la première moitié du XI[e] siècle.

33 G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, Athènes 1956-1958, p. 65-68, fig. 48-49. Selon la terminologie alors utilisée pour ce style, ces auteurs parlent "d'art monumental de tradition orientale".

34 A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, p. 316, fig. 239-241.

Белешка о икони Богородице Портаитисе

Панајотис Л. Вокотопулос

Најславнија светогорска икона, Богородица Портаитиса у манастиру Ивирону, била је ретко изучавана као уметничко дело. Никодим Кондаков је најприближније датовао у XII век, док је Георгије Сотириу приписао Мануилу Панселину или његовој школи. На икони се сада виде само непресликана лица Богородице и Христа (сл. 1-2), док су њени остали делови покривени каснијим оковом. Упркос овој потешкоћи, лако се може запазити да икона припада строгом стилу XI века и да нарочито подсећа на фреске у цркви Богородице Халкеон у Солуну (око 1028) (сл. 3) и у Св. Леонтију у Водочи (прве деценије XI века). Њено датовање у крај X или почетак XI века слагало би се с историјским подацима. Богородица Портаитиса би тако била најстарија икона на Светој Гори (ако се занемаре разне легенде о времену многобројних других икона) и уопште једно од ретких дела строгог стила. Света Богородица над вратима манастирске цркве, поменута у житију Јефтимија, игумана од 1005. до 1019, а који је умро 1028. године, била би фреска или мозаик на зиду, а не нека преносива икона, као што се веровало, и не би се могла поистоветити са Богородицом Портаитисом.

L'Annonciation, icône de Novgorod du XII[e] siècle

Engelina Smirnova

UDK 75.051.033.2.046.3 (470.24) "11":232.91

This study is devoted to the famous icon of the Annunciation from the Moscow Tretyakov Gallery, its iconography (in particular to the representation of Christ Emmanuel on the Virgin's bosom) and its style. Based on the results of careful analysis and evidence that the icon was originally commissioned for prince Mstislav's church of the Annunciation "on Gorodišče" by Novgorod (1103), the author dates this icon to the early XII century.

Les questions christologiques qui se sont développées au XII[e] siècle et leurs reflets dans l'art ont été brillamment étudiés par Gordana Babić.[1] Ces questions sont étroitement liées à l'élaboration de l'iconographie de l'Incarnation du Logos. Aussi, l'étude des oeuvres ayant pour thème l'Incarnation, à l'époque des Comnènes, s'appuie-t-elle toujours sur les théories et les observations de l'admirable scientifique serbe.

La grande icône de *l'Annonciation* conservée à la Galerie Trétiakov[2] (fig. l) a été apportée à Moscou sous le règne du tsar Ivan le Terrible, au XVI[e] siècle, en provenance de Novgorod et, plus exactement, du monastère Jur'ev.[3] Les nombreux auteurs qui ont étudié ou fait mention de cette icône l'ont daté différemment: des annés 1119-1130, époque de la construction de la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev,[4] des années trente aux années quatre-vingt-dix du XII[e] siècle,[5] des années trente ou quarante du XII[e],[6] entre les années trente et cinquante du XII[e],[7] de la seconde moitié du XII[e],[8] et même du



Fig. 1 Annonciation, icône de Novgorod, début du XII[e] siècle (vers 1103?), Moscou, Galerie de Trétiakov

1 G. Babić, *Hristološke raspre u XII veku i pojava novih scena u apsidalnom dekoru vizantijskih crkava. Arhijereji služe pred Hetimasijom i arhijereji služe pred Agnecom*, Zbornik za likovne umetnosti 2 (1966), 9-31.

2 Inv. N° 25539. Dimensions 238 x 168 cm.V. notes 3-9.

3 Dans la discussion à propos du clerc Ivan Viskovaty, en 1553, on a mentionné à Moscou une icône de l'Annonciation, avec "le Dieu Sabaoth" en haut (comme dans l'icône en question), qui était pris par tsar Ivan du monastère Jur'ev près de Novgorod (*Чтения в Обществе истории и древностей российских*, II/3, Moscou 1858, 13). M[me] Ludmila Chtchennikova suppose que *Annonciation* en question était transporté à Moscou de Novgorod après l'incendie de la capitale de 1547 et était devenu d'abord l'icône principale de la cathédrale de l'Annonciation au Kremlin. Puis elle était transmis dans l'iconostase da la cathédrale de la Dormition et ensuite, après la restauration de 1920, elle était déposé au Musée Historique et, depuis 1930, dans la Gallerie Trétiakov. La Deuxième chronique de Novgorod dit que le 9[e] Mars 1561 deux icônes étaient pris à Moscou de la cathédrale de Sainte-Sophie (*Apôtres Paul et Pierre, Sauveur aux vêtements dorés*) et la troisième - *Annonciation* - du monastère Jur'ev, *Новгородская Вторая (Архивская) летопись*, in: *Полное собрание русских летописей*, t. 30, Moscou 1965, 174. Il est le plus probable que cette icône était transporté à Moscou tout après 1547, puis elle était renvoyé, et en 1561 était de nouveau pris de Novgorod. L'idée sur l'origine de cette icône du monastère Jur'ev etait déclaré pour la première fois par Alexandre Anissimov (A. I Anisimov, *Домонгольский период древнерусской живописи*, Вопросы реставрации, 2, 1921, 119). Maintenant personne ne proteste contre cette origine.

4 Cette datation prepose M[me] Valentina Antonova (V. I. Antonova - N. E. Mneva, *Каталог древнерусской живописи*, t. 1, Moscou 1963, 54-57).

5 V. N. Lazarev, *Новгородская иконопись*, Moscou 1969, 9-10, pl. 6; idem, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Moscou 1970, 112.

6 *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания, 1. Древнерусское искусство X - начала XV века*, Moscou 1995, N°7 (p. 47-50) (O. Korina).

7 T. Velmans, *Die Ikonen von Novgorod. Bruch und Kontinuität in Beziehung zur byzantinischen Ästhetik und Ikonographie (12.-15. Jahrhundert)*, in: *Russische Ikonen. Neue Forschungen* (E. Haustein-Bartsch, Hrsg.), Recklinghausen 1991, S. 119.

8 V. N. Lazarev, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Moscou 1983, 164, pl. 4; G. I. Vzdornov, *Frühe russische Ikonen* (E. Haustein-Bartsch, Hrsg.), op. cit., S. 105.

XIVe siècle.[9] Le but de notre étude est, non seulement d'approuver la datation du premier tiers du XIIe, mais encore de démontrer la création très probable de cette *Annonciation* avant même les années 1119-1130, au tout début de ce siècle.

Sur cette icône de *l'Annonciation*, l'archange Gabriel est représenté avec le bras droit tendu vers l'avant. D'après la position de ses doigts, il devait tenir dans l'autre main un bâton, aujourd'hui disparu. Son chiton de couleur ocre est parsemé de traits dorés. Son himation est bleu avec des ombres jaunes. Ses cheveux sont rehaussées de lignes dorées.



Fig. 2 Le Christ Emmanuel, détail de l'icône Annonciation de Novgorod, début du XIIe siècle (vers 1103?)

En face de lui, la Théotokos est représentée debout, près de son trône (dont il ne reste que le tracé, après une restauration au XVIe siècle). Son chiton est bleu foncé, son maphorion - rouge cerise. Sur sa poitrine, on aperçoit l'Emmanuel assis, une simple tunique autour de la taille. Il bénit de la main droite, l'autre étant baissée. La main droite de la Théotokos est légèrement levée. Il en tombe un fil rouge qui rejoint l'écheveau tenu dans la main gauche de la Mère de Dieu.

En haut de l'icône, dans un demi-cercle bleu, on voit la représentation de l'Ancien des Jours, assis sur un trône rouge, entouré de séraphins de la même couleur, et flanqué de l'inscription: **IC XC ТРЬСВѦТЫ ВЬТЪХЫ ДЬНЄМИ**. De ce demi-cercle céleste partait, en direction de la poitrine de la Mère de Dieu, un rayon bleu (aujourd'hui disparu) à l'intérieur duquel figurait le Saint-Esprit sous forme de colombe. Au XVIe siècle, l'ancien fond doré et l'enduit sur lequel il se trouvait ont été complètement supprimés et remplacés. Certains manques ont également été restaurés sur les personnages et sur leurs contours. Les pieds de l'archange, dans leur partie inférieure, sont refaits; aussi leur position initiale reste-t-elle inconnue. Les ailes ont été repeintes et l'on a supposé que celle de gauche a été surélevée. Il est plus vra-

9 D. Ainalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit der Grossfürstentums Moskau*, Berlin-Leipzig 1933, S. 65-67.



Fig. 3 Annonciation, la miniature de l'Evangile (XIIe siècle), Athos, Pantéléïmon cod. 2

isemblable de penser que sa position actuelle est d'origine, mais que le pourtour était situé plus haut.

La particularité iconographique la plus étonnante de cette Annonciation est la représentation de l'Emmanuel sur la poitrine de la Théotokos (fig. 2). Les sources de cette iconographie sont antérieures à l'iconoclasme. Comme l'a montré C. Mango, dans l'abside de l'église de Chalkoprateia, dès le VIe siècle, il y avait une représentation de la Mère de Dieu (probablement trônant) tenant dans ses bras le Seigneur prééternel et, près d'elle, un archange.[10] Au moment de l'iconoclasme, la représentation a été remplacée par une croix, puis après le concile de 787, elle a été restaurée et décrite au IXe siècle par un certain Elie, économe de la cathédrale Sainte-Sophie. C. Mango observe un lien génétique entre la mosaïque de Chalkoprateia et *l'Annonciation* de Novgorod.[11] Il est possible que la mosaïque de l'arc triomphal dans l'église des Saints-Nérée-et-Achille, à Rome, au IXe siècle, qui représente deux Annonciations, l'une sans Enfant, l'autre avec

10 C. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos*, ΔΧΑΕ, περ. 4, τόμ. 17 (1994), p.165-166.

11 Ibidem, p. 166-167.

12 D. Giunta, *I mosaici dell'arco absidale della basilica dei SS. Nereo e Achilleo e l'eresia adozionista del sec. VIII*, in: Roma e l'età carolingia (Atti delle giornate di studio 3-8 maggio 1976, a cura dello Istituto di storia dell'arte dell'Università di Rome), Roma 1976, p. 195-200; G. Curzi, *La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi*, in: Arte medievale, II Serie, Anno VII, n. 2, Rome 1993, p. 21-45. C. Bertelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in: La pittura medievale in Italia. L'Altomedioevo, Milan 1994, p. 216, tav. 637. V. aussi M. Tatić-Djurić, *L'icône de Kyriotissa*, Actes du XVe Congrès International d'études byzantins, Athènes, septembre 1976, Vol. 2. Art et Archéologie. Communications, I, Athènes 1981, p. 748, fig. 13.

l'Enfant sur les genoux de la Théotokos, soit l'écho de l'iconographie de Chalkoprateia.[12] Le thème de l'Incarnation a également été traité dans d'autres iconographies anciennes. C'est probablement encore avant l'iconoclasme qu'est apparue une composition figurant la Mère de Dieu qui tient dans ses bras un médaillon avec l'Enfant. Il s'agit d'une composition identique à celle qui a été trouvée en 1031 au moment de la restauration du palais des Blachernes.[13] On note l'existance d'une autre variante qui représente la Mère de Dieu en buste avec, sur la poitrine, l'Emmanuel figuré dans



Fig. 4 Archange Gabriel, détail de l'icône Annonciation de Novgorod, début du XIIe siècle (vers 1103?)

une auréole, sur la petite icône peinte à l'encaustique, datée de la fin du VIIIe ou du début du IXe siècle, conservée au Musée Byzantin de Nicosie à Chypre, et publiée récemment.[14] Enfin, la mosaïque aujourd'hui disparue qui se trouvait au IXe siècle dans l'abside de l'église de la Dormition à Nicée et qui figurait la Mère de Dieu et l'Enfant sur lesquels descendait un rayon céleste, remonte également à une époque ancienne.[15] Ce schéma iconographique insiste, lui aussi, sur la notion d'Incarnation, rappelant beaucoup *l'Annonciation* de Novgorod.[16]

Pendant la période médio-byzantine, l'iconographie de l'Incarnation est devenue un thème essentiel. Dans la peinture monumentale, elle joue le rôle de lien de coordination entre l'épisode de l'Annonciation et les différentes

13 C. Mango, op. cit., p. 168 (avec bibl.).

14 S. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, 7th - 20th *Century*, Nicosie 1994, Cat. N° 2, Pl. 2.

15 Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927, S. 42.

16 C. Mango, op. cit., p. 168-170.



Fig. 5 Archange Michel, détail de la miniature des Sermons de St. Jean Chrysostome (1078-1081), Paris, Coislin 79, fol. 2v

représentations du Christ[17] ou de la Mère de Dieu à l'Enfant dans l'abside.[18] Parfois, l'Emmanuel prend place au milieu de l'Annonciation, entre les figures de l'archange et de la Théotokos.[19]

La notion de l'Incarnation du Logos par l'intermédiaire de la Théotokos s'est notamment propagée grâce au prophète Isaïe qui a annoncé l'événement à venir (Isaïe 7, 14): "C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe: Voici la jeune fille est enciente". C'est ce texte qu'illustrent, en 1196, la fresque du monastère de San Biaggio, près de San Vito dei Normanni, non loin de Brindisi en Apulie,[20] ainsi qu'au début du XIIIe siècle, la célèbre icône du monastère Sainte-Catherine au Sinaï, figurant le prophète Isaïe debout devant la Théotokos.[21]

Enfin, l'exemple iconographique le plus proche de l'oeuvre novgorodienne ici étudiée est une icône de l'Annonciation qui date de la fin du XIIe siècle et qui est conservée au monastère Sainte-Catherine au Sinaï. L'Emmanu-

17 Dans l'église de la Transfiguration du monastère de Mirož (Pskov) *Annonciation* est representé à deux côtés de l'abside et combiné avec les représentations du Christ et de ses symboles, y compris Ascension dans la coupole, Pantocrateur thronant dans la conque de l'abside et Emmanuel sur l'arc de l'est. Voir V. D. Sarabianov, *Фрески древнего Пскова*, Moscou 1993, p. 4-5, ill. sur la p. 8. Mlle Olga Etinhof prepare la publication des fresques de Miro` et c'est elle qui propose de les dater vers l'années 1140.

18 La Vierge thronante avec l'Enfant, Panaghia Arakiotissa, Lagoudéra, Chypre, 1192 (A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres 1985, p. 175, fig. 97); la Vierge Blachernitissa Orante, avec le Christ Enfant dans un médaillon sur la poitrine, l'église de la Transfiguration sur Néréditsa, 1199 (V. K. Miasoedov, *Фрески Спаса-Нередицы*, Saint-Pétersburg 1925, pl. XXIII).

19 Le monastère de Saint Néophyte, près de Paphos, Chypre, 1183 (C. Mango - E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20, 1966, p. 168-169, fig. 72); l'église à Lagoudéra (A. and J. Stylianou, op. cit., 161-162, fig. 87).

20 V. Pace, *La pittura medievale in Puglia*, in: La pittura medievale in Italia. L'Altomedioevo, p. 298-299, tav. 539.

21 G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, Vol. 1, Athènes 1956, fig. 16

el lumineux y est représenté dans une mandorle placée sur la poitrine de la Mère de Dieu.[22]

Il convient de souligner que le thème de l'Incarnation du Logos occupait une place importante dans l'art dès le XIe siècle, ainsi que dans le premier tiers du XIIe. Sur l'arc triomphal de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev, une inscription présente le verset 6 du psaume 45: "Ὁ Θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς ...". Cette inscription est étroitement liée d'une part, à l'Annonciation représentée, dans cette cathédrale, sur les piliers situés devant l'autel, et d'autre part, à la Mère de Dieu en Orante figurée dans l'abside.[23]

Dans la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev, daté des années 1119-1130 et, plus précisément, dans la chapelle de la tour en escalier, au-dessus de la fenêtre ori-



Fig. 6 Archange, la mosaïque de la partie droite de Communion des apôtres du monastère de St. Michel à Kiev (vers 1112)

entale, on observe la Théotokos en orante, dans un cadre avec, à côté d'elle, le prophète Isaïe. Celui-ci tient un rouleau et il montre de la main la Mère de Dieu (fig. 10).[24]

Du premier tiers du XIIe siècle, se sont conservées quelques représentations de la Mère de Dieu des Blachernes en orante avec, sur la poitrine, une auréole contenant l'Emmanuel: au-dessus du portail de l'église chypriote d'Asinou, datée des années 1105-1106;[25] dans l'abside de l'église chypriote de Trikomo, apparemment des années 1130;[26] et sur l'icône bilatérale de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod, icône qu'il convient de dater de l'époque de l'archevêque Niphont (1131-1156), probablement des années 1130.[27]

Dans les compositions de l'Annonciation datant des XIe et XIIe siècles on rencontre différentes variantes iconographiques de la Mère de Dieu. Dans certains cas, l'accent est mis sur le fil et le fuseau qu'elle tient dans ses mains.[28] Cette représentation fait référence au Protoévangile de Jacques (chapitres 10 et 11) et aux commentaires des saints Pères comme, par exemple, celui d'André de Crète.[29] Dans d'autres cas, la Théotokos tient le fil dans sa main gauche baissée, tandis qu'elle lève légèrement la droite, la paume vers la ciel, dans un geste qui exprime un échange avec l'ange-messager, et qui témoigne de son étonnement, de son accord et de sa joie.[30] La Mère de Dieu tient sa main contre son sein fécond, comme si elle défendiat le "sein de l'incarnation divine", "γαστὴρ ἐν Θὲον σαρκώσεως" (Acathiste à la Mère de Dieu, Ikos I).

Quelquefois sa main droite levée sur sa poitrine est tournée vers le spectateur, du côte du dos de la main, comme c'est le cas dans notre *Annonciation* de Novgorod. On remarque se même détail dans une mosaïque de Daphni, et sur une importante miniature de l'Evangile du monastère Pantéléimon sur l'Athos, cod. 2, fol. 236v (fig. 3).[31] Dans ce dernier exemple, la Théotokos tient le fil près de sa poitrine, comme si elle le protégeait. L'icône de Novgorod imite ce geste mais, à côté du fil, apparaît l'Emmanuel incarné.[32]

L'Annonciation de Novgorod a d'autres particularités

22 K. Weitzmann, *Eine spätkomnenische Ikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts*, Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 299-319 (reprint: K.Weitzmann, *Studies in the Art at Sinai*, Princeton 1982, X). V. aussi: A. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon on Mount Sinai*, ΔΧΑΕ, περ. 4, τόμ. 17, p. 249, fig. 3.

23 V. N. Lazarev, *Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи А. А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках*, Moscou 1960, p. 100, 162-166, schéma 1 (p. 37); S. Radojčić, *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva* in: *Odabrani članci i studije*, Beograd - Novi Sad 1982, p. 110-111.

24 Le schéma de la peinture de la chapelle est fait par M. Vladimir Sarabianov.

25 M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966, pl. III; A. and J. Stylianou, op. cit., p.134.

26 D. Winfield, *Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou; Byzantine Painters at Work*, Πρακτικά του πρώτου διεθνούς κυπρολογικού συνεδρίου, 2, Nicosie 1972, p. 288, pl. LX-2; A. Weyl Carr - L. J. Morocco (with Intr. B. Davezac), *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991, p. 47, 54-56, 61 (n. 63).

27 E. S. Smirnova, *Новгородская икона "Богоматерь Знамение": некоторые вопросы богородичной иконографии XII в.*, Древнерусское искусство. Балканы. Русь, Saint-Pétersbourg 1995, p. 288-309, en particulier p. 304. La datation plus précise, à cause de la ressemblance stylistique de l'icône et des oeuvres des années 1130, par exemple des bustes des apôtres sur la page de Nouveau Testament, 1133, de la collection Canellopoulos, Athènes, v.: E. Smirnova, *Some Contributions to the Iconography of the Blachernitissa* (sous presse).

28 La mosaïque de Sainte-Sophie à Kiev (1040), la fresque du monastère de Saint-Michel à Kiev (vers 1112), les fresques à Asinou (1106) et Trikomo (1130) (D. Winfield, op. cit., 1972, πίν. LIX 1, 2); la fresque de la cathédrale de la Nativité de la Vierge, le monastère Antoniev, Novgorod, 1125; la mosaïque à Monreale, Palerme (E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, p. 172-175, pl. XV, fig. 99, 101); une icône du début de XIIe siècle, Ochride (V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, cat. N° 20, 21; idem, le compte-rendu à: André Grabar, *Les revêtements en or en argent des icônes byzantines du Moyen âge*, Venise 1975, Zograf 6, 1975, p. 75); la miniature de l'Evangile, Athos, Dionissiou, cod. 587m, fol. 150 (S. M. Pelekanidis - P. K. Christou - Chr. Mavropoulou-Tsioumi - S. N. Kadas, *Treasures of Mount Athos. The Illuminated Manuscripts*, vol. I, Athènes 1973, fig. 264).

29 PG, vol. 97 (éd. J. P. Migne), Paris 1865, col. 879-880.

30 La mosaïque du XIe siècle de la cathédrale du monastère Vatopédi, Athos (E. N. Τσιγαρίδας, *Τα εντοίχια ψηφιδωτά του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου*, Θυμίαμα στη μνημή της Λασκαρίνας Μπούρα, Athènes 1994, p. 318-319, πίν. XXX-16, 184-2); la fresque de la cathédrale de la Transfiguration du monastère de Mirož, Pskov (1140); les reliefs byzantins d'ivoire du Xe-XIe siècles (v., par exemple: *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums* - Text and Selection by Alice Bank, Saint-Pétersburg 1985, pl. 136, 140) et beaucoup d'autres.

31 S. M. Pelekanidis et all, op. cit., vol. 2, Athènes 1975, fig. 291.

32 Sur la position des bras de la Vierge dans l'Annonciation v. L.-A. Hunt, *The Fire Insence of Virginity: a Late Twelfth Century Wallpainting of the Annunciation at the Monastery of the Syrians, Egypt*, Byzantine and Modern Greek Studies 19 (1995), p. 189-193.



Fig. 7 Archange, la mosaïque de la partie gauche de Communion des apôtres du monastère de St. Michel à Kiev (vers 1112)

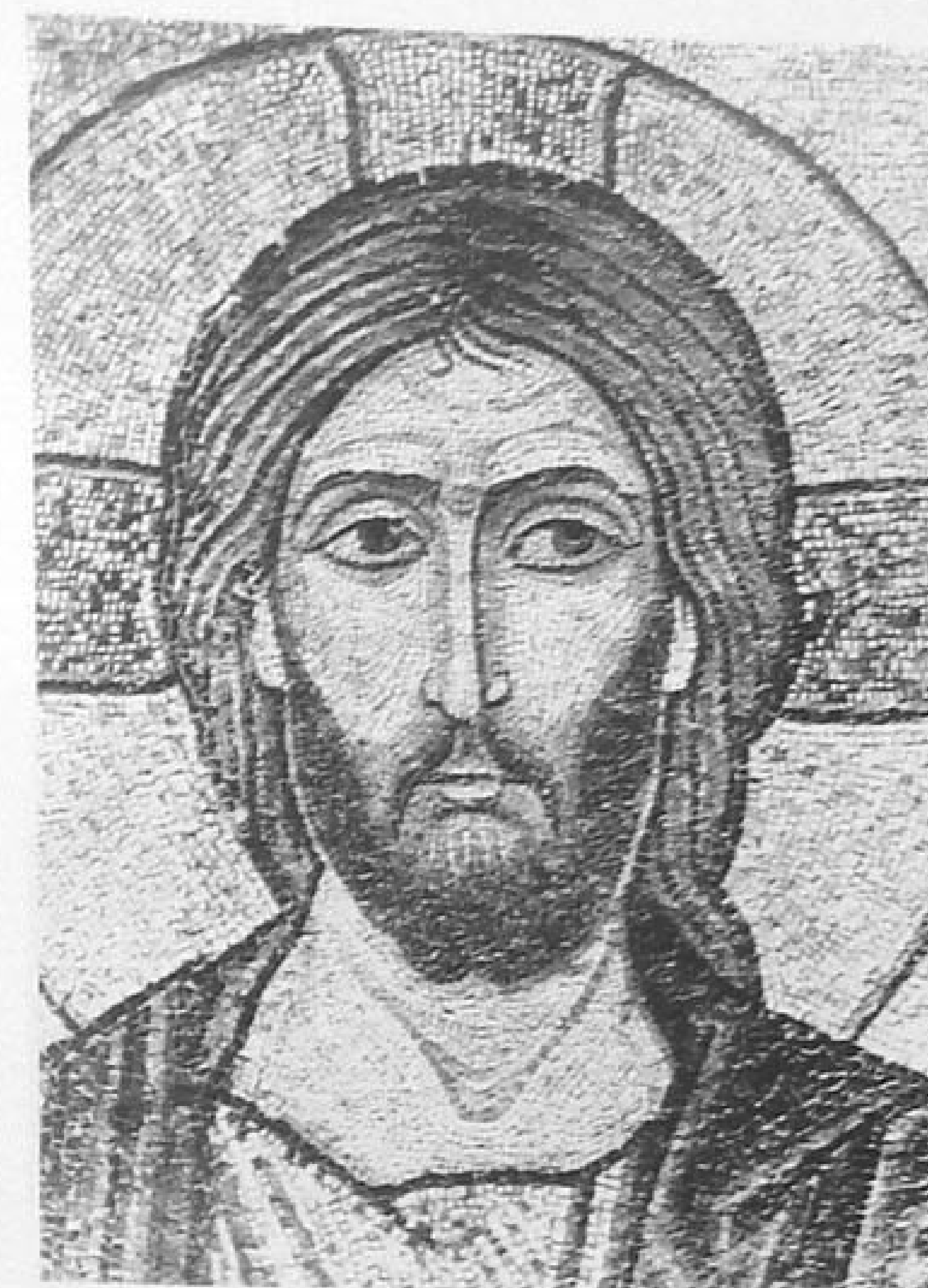


Fig. 8 Le Christ Eleïmon, détail de l'icône en mosaïque (premier quart du XIIe siècle), Berlin, Musée d'Etat

iconographiques: l'Ancien des Jours en haut et le rayon contenant le Saint-Esprit sous forme de colombe (disparu au XVIe siècle, suite à des restaurations). Ces représentations étaient bien connues au début du XIIe siècle.[33]

Ainsi, *l'Annonciation* de Novgorod s'insère organiquement dans le contexte de la culture byzantine des Comnènes à ses débuts. Elle a très bien pu être créée dans le premier tiers du XIIe siècle. Cependant, si on examine cette icône par rapport aux sources anciennes, si on la compare aux exemples Comnènes, on observe une nuance supplémentaire dans sa signification. Cette icône est le reflet d'une nouvelle étape dans la pensée raffinée des théologiens byzantins et dans la créativité des programmes iconographiques. L'Emmanuel est peint dans un ton rougeâtre, proche de la couleur du maphorion. La Mère de Dieu ne le touche pas, ne le soutient pas, son corps est irréel, sans poids, comme s'il était en train d'apparaître sur la Théotokos. Une telle originalité dans la représentation de l'Emmanuel a pour but de montrer que l'Incarnation s'accomplit au moment de l'Annonciation.[34]

Il se peut que *l'Annonciation* de Novgorod soit une des premières tentatives pour rassembler en une seule composition iconographique les motifs qui, dans la peinture monumentale, étaient réparties sur plusieurs endroits comme, par exemple, sur les piliers devant l'autel (l'archange et la Mère de Dieu) et sur l'arc triomphal (l'Ancien des Jours, le rayon avec la colombe).

Les datations de notre *Annonciation* actuellement adoptées s'appuient, dans certains cas, sur l'année de la consacration de la cathédrale Saint-Georges - 1130, dans d'autres cas, sur les cheveux dorés de Gabriel, similaires à ceux du *Sauveur non fait de main d'homme* de la Galerie Trétiakov,[35] et à ceux de *l'Ange aux cheveux d'or* du Musée Russe,[36] tous deux représentés sur des icônes de la deuxième moitié ou de la fin du XIIe siècle. A notre avis, toutefois, ce rapprochement des "cheveux dorés" n'est pas convainquant et reste une question secondaire.

Du point de vu du style, *l'Annonciation* de Novgorod est plus ancienne que les deux icônes mentionnées. Ses grandes figures calmes, le modelé des visage, la structure du volume et les nombreuses nuances de couleurs rapprochent cette icône d'oeuvres appartenant au classicisme du début des Comnènes, c'est-à-dire de la peinture de la fin du XIe siècle et du début du XIIe. Les meilleures oeuvres constantinopolitaines peuvent être comparées à notre *Annonciation*. Prenons par exemple les miniatures des Sermons de Saint Jean Chrysostome, 1078-1081, Par. Coislin 79,[37] il suffit de comparer les visages de l'archange Gabriel sur l'icône et celui de l'archange Michel sur la miniature (fig. 4-5). Il est aisé de trouver un lien entre notre icône et les mosaïques du mo-

33 Par exemple, à Asinou, Trikomo, E. Kitzinger, op. cit., p. 172, n. 254. V. aussi: E. Kitzinger, *The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annuncition in the Chapel Palatina in Palermo*, Byzanz und der Westen (éd. I. Hutter), Vienne 1984, S. 99-115.

34 A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origin* (Bollingen Series, XXXV, 10), Princeton 1968, p. 128.

35 V. N. Lazarev, *Русская иконопись*, pl. 5; *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания*, t. I, cat. N° 8.

36 V. N. Lazarev, op. cit. pl. 6.

37 V. N. Lazarev, *История византийской живописи*, Moscou 1986, pl. 237-238; *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, cat. N° 271.



Fig. 9 La Vierge, détail de l'icône Annonciation de Novgorod, début du XIIe siècle (vers 1103?)

nastère Saint-Michel de Kiev, datées de 1112 environ, et exécutées par des artistes constantinopolitains. Le visage de l'archange Gabriel, avec ses proportions et ses traits caractéristiques, ressemble à celui de l'archange situé à droite dans la représentation de l'Eucharistie en mosaïque (fig. 6),[38] tandis que le visage poétique, rêveur, "idéal" de la Mère de Dieu est comparable à celui de l'archange, à gauche de la même composition (fig. 7).[39] La tristesse contenue du visage de la Théotokos peut être mise en parrallèle avec l'icône en mosaïque du *Christ Eleimon* et ses lignes calmes, icône du premier quart du XIIe siècle, conservée au Musée de Berlin (fig. 8); ainsi qu'avec les visages en mosaïque de la Déisis se trouvant dans le catholikon du monastère de Vatopédi sur le Mont-Athos et datant du début du XIIe siècle.[40]

L'Annonciation de Novgorod a également un lien, mais plus éloigné, avec le *Christ trônant* en mosaïque du diakonikon de la cathédrale de Torcello, daté de 1112-1113.[41] Le modelé spécifique des silhouettes de *l'Annonciation*, leur relief peu dévelopé, bien délimité, rappellent plutôt les fresques d'Asinou à Chypre, de 1106.

Certaines particularités de cette *Annonciation* prédisent un style assez fréquent pendant la période des Comnènes: la tendance à l'immatérialité des silhouettes, le renforcement des lignes et les drapés qui collent aux corps (la manche de l'archange). Cependant, de telles particularités peuvent déjà être remarquées sur les mosaïques du monastère Saint-Michel Zlatoverhij à Kiev, ainsi que dans la Déisis de Vatopédi. Le dessin des plis de l'archange est comparable aux représentation de l'évangéliste Jean debout, dans la miniature de l'Evangile de Mstislav, peint pour l'église de l'Annonciation à Novgorod entre 1103 et 1117 (Musée Historique National, Syn. 1203, fol. 1v.).[42]

Le fondement constantinopolitain de notre *Annonciation* n'apparaît pas uniquement dans son style. Le raffinement de la pensée iconographique propre à la culture de la capitale sous les Comnènes transparaît dans plusieurs autres éléments: la position de l'Emmanuel, comme s'il trônait réellement sur son siège, le perizonium autour de sa taille rappelant la Crucifixion, le geste de bénédiction de sa main droite et sa main gauche baissée, d'où coule la grâce sur la main de la Théotokos tenant le fil. La position des mains de la Théotokos qui tiennent un fil pourpre et protègent l'Emmanuel, est également riche, comme nous l'avons remarqué, d'une symbolique eucharistique, puisqu'il s'agit d'une allusion à la création du corps et d'un pressentiment de son sacrifice salvateur.

L'Annonciation, malgré l'évidence de sa spiritualité purement chrétienne et de son sujet évangélique, rappelle étonnamment les bas-reliefs antiques et, plus précisément, les stèles funéraires attiques. Elles ont notamment en commun une tristesse lumineuse, la retenue des sentiments, la beauté des figures et la délicatesse de la composition. Ce n'est pas un hasard si la signification des stèles funéraires et celle de *l'Annonciation* se reflète dans le même Χαῖρε, Χαῖρετε. Comme dans les images antiques, on observe dans *l'Annonciation* un dialogue non seulement des personnages, mais aussi des mains. On y sent la présence de deux mondes différents, une sorte de limite invisible qui séparerait la Mère de Dieu et la main de l'archange en mouvement. Ces parrallèles, exemples antiquisants parmi d'autres, fréquents dans la culture des Comnènes,[43] témoignent des sources constantinopolitaines de notre *Annonciation*.

Il est vrai que cette *Annonciation* possède des nuances stylistiques propres, que les oeuvres de la capitale durant le premier tiers du XIIe siècle ne connaissaient pas - dans la mesure où l'on peut en juger. Les deux silhouettes de l'icône sont fortement soulignées. Cet accent constitué le procédé fondamental de l'expression artistique, de même que les traits épais des visages où l'émotiel est légèrement renforcé. Il est possible que ces particularités soient dues à la mentalité spécifiquement russe, ainsi qu'aux dimensions colossales des églises, dimensions qui exigeaient la lisibilité des formes et une grande précision dans l'expression des émotions.

Malgré cette spécificité, *l'Annonciation* est beaucoup plus proche de l'art constantinopolitain que de la peinture de Novgorod. Elle ne ressemble ni à l'icône patronale de la cathédrale Saint-Georges représentant le saint guerrier en pied, conservée a la Galerie Trétiakov[44] (d'après ce qu'on peut en juger par les fragments originaux de cette oeuvre), ni aux fresques de la chapelle de cette cathédrale, vers 1130,[45] ni aux fresques datées de 1125 de la cathédrale de la Nativité

38 V. N. Lazarev, *Михайловские мозаики*, Moscou 1966, pl. 14, 15.

39 Ibidem, pl. 6-8.

40 O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen, 1. Die grossformatigen Ikonen*, Vienne 1991, Kat. 5 (S. 29-33), Taf. VI; E. N. Τσιγαρίδας op. cit., p. 320-322, pl. XXXI-17, 185-186 (5-10).

41 R. Polacco, *La pittura medievale a Venezia*, La pitura in Italia. L'Altomedioevo, p. 118-119, tav. 142.

42 *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР, XI-XIII вв.*, Moscou 1984, N° 51, p. 90-92; O. Popova, *Les miniatures russes du XIe au XVe siècle*, Saint-Pétersburg 1975, fig. 4.

43 O. E. Etingof, *Античные образцы в византийском искусстве XII века: образы Богоматери Гликофилусы и "Оплакивание"*, Сообщения Государственного Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина 9 (1991), p. 63-82.

44 V. N. Lazarev, *Русская иконопись*, pl. 2; *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания*, t. I, cat. N° 6.

45 G. S. Bathel, *Древняя стенопись рассказывает*, Памятники Отечества, N° 1, 1983, p. 34-35. L'article de M. Bathel sur les peintures de la chapelle de la tour au monastère Jur'ev va publier dans le volume prochain de "Памятники культуры. Новые открытия", tandis que l'article de M. Vladimir Sarabianov, sur le même sujet, dans le recueil "Древнерусское искусство. XII век"

de la Théotokos au monastère Saint-Antoine. On perçoit, certes, une certaine filiation entre l'icône et, d'une part, les jeunes prophètes peints dans la coupole de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod en 1108-1109[46] et, d'autre part, les miniatures de l'Evangile de Mstislav, exécutées entre 1103 et 1117. Néanmoins, ces monuments novgorodiens n'appartiennent pas à la plus haute catégorie de la peinture byzantine. Ils ont, malgré toute leur expressivité, des traits provinciaux, alors que *l'Annonciation* de Novgorod est marquée par l'esprit de la capitale byzantine. Cette différence stylistique se fait moins sentir entre *l'Annonciation* et la fresque de la cathédrale Saint-Nicolas na Dvoriščе, fondée en 1113.[47] Toutefois, le fragment conservé - la femme du juste Job - est très abîmé, il ne fournit donc pas suffisamment de renseignements pour une étude comparative.

Le caractère unique, isolé de l'icône de *l'Annonciation* dans le cadre des peintures de Novgorod, de même que son style proche des oeuvres constantinopolitaines de la fin du XIe siècle et du début du XIIe peuvent, selon nous, se justifier. On peut en effet supposer que cette icône était destinée à l'origine, non à la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev, mais à l'église de l'Annonciation na Gorodišče, fondée en 1103. L'Annonciation devait être l'icône principale, l'icône patronale de cette église. Celle-ci a été construite par le prince Mstislav sur la rive droite du fleuve Volhov, exactement en face du monastère Jur'ev. Elle est la première construction en pierre de Novgorod après la grande interruption qui eut lieu à l'achèvement de la cathédrale Sainte-Sophie en 1050 ou 1052.[48] L'église de l'Annonciation inaugure l'histoire de la construction princière à Novgorod dans le premier tiers du XIIe siècle. Le module de son plan - la largeur d'un pilastre - était identique à celui de la construction princière qui la suivit: la cathédrale Saint-Nicolas; leurs dimensions étaient également proches. Tandis que le plan comprenant une tour rectangulaire qui permettait d'entrer dans le choeur, sur le coin nord-ouest, était le même que celui de la cathédrale Saint-Georges au monastère Jur'ev.[49]

Après analyse des chroniques russes, on sait que l'église de 1103 est devenue l'une des premières dédiées à une fête précise de la Mère de Dieu: l'Annonciation.[50] L'indication précise, dans une chronique, de cette dédicace d'église témoigne du développement d'un culte particulier des événements de la vie de la Théotokos et, plus particulièrement, de l'Annonciation, la Nativité et la Dormition. Il est tout à fait vraisemblable que l'église de l'Annonciation ait possédé une icône patronale illustrant cette fête.

La construction du prince Mstislav fut détruite au XIVe siècle et reconstruite en 1342-1343,[51] sous la forme d'une petite église.[52] On ne sait pas ce qu'est devenue la décoration de l'ancienne église de l'Annonciation. Mais une légende a longtemps couru à son sujet. On disait qu'elle faisait partie des églises russes les plus anciennes, pour la décoration desquelles "on envoyait des iconographes grecs pour peindre les églises et leurs saintes icônes".[53] Selon Paul d'Alep qui vint à Novgorod en 1655 dans la suite du patriarche d'Antioche Macaire, l'église de *l'Annonciation* possédait "une icône grecque de la Mère de Dieu, apportée, comme on dit, de Chersonèse".[54] "De Chersonèse" c'est-à-dire "de Korsun", signifie dans la terminologie russe qu'il s' agissait d'une icône "ancienne", "vénérée". Ainsi, même après la reconstruction de l'église au XIVe siècle, on y trouvait des traces du décor de la première église ou, du moins, des restes pieusement vénérés.



Fig. 10 Peintures de la chapelle dans la tour de la cathédrale de St. Georges du monastère Jur'ev, Novgorod, partie est (vers 1130) (Schéma de V. Sarabianov)

A Novgorod, on constate l'existence de nombreuses répliques de l'ancienne icône de *l'Annonciation*: de la grande icône du Musée de Novgorod de la fin du XIVe siècle[55] aux icônes des XVIe et XVIIe siècles dans l'iconostase de la cathédrale Sainte-Sophie, ainsi que dans les fonds du Musée. Certains témoignages mentionnent des répliques qui n'ont pas été conservées. Or, dans un seul cas, la particularité iconographique unique de notre *Annonciation*: la représentation de l'Enfant sur le sein de la Théotokos, est reproduite sur une autre icône. Il s'agit d'une icône qui se trouvait précisément dans cette église de l'Annonciation na Gorodišče, reconstruite au XIVe siècle.[56] Selon la tradition, cette icône aurait été peinte en 1345 par l'archevêque Basile. Et c'est justement à l'époque de cet évéque que fut reconstruite, sur les ruines de l'ancienne, la nouvelle église de l'Annonciation.

46 V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres 1966, p. 94-98, 245-247; V. N. Lazarev, *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.*, Moscou 1973, p. 40-42, pl. 176-178, 181-186; idem, *О росписи Софии Новгородской*, in: V. N. Lazarev, *Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы*, Moscou 1978, p. 116-121, 129-169.

47 V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, fig. 74.

48 P. A. Rappoport, *Русская архитектура X-XIII вв. Каталог памятников*, Saint-Pétersburg 1982, p. 74, N° 114, schéma p. 130, pl. 14; idem, *Древнерусская архитектура*, Saint-Pétersburg 1993, p. 55.

49 Les dessins, sélon des fouilles archéologiques de M. Karger, v.: Archive de photodocuments de l'Institut de l'histoire de la culture materielle, Saint-Pétersburg, 0.2834, N° 13.

50 *Новгородская первая летопись страшего и младшего изводов* (réd. par A. N. Nasonov), Saint-Pétersburg 1950, p. 19, 203.

51 Ibidem, p. 356, 357.

52 P. A. Rappoport, *Древнерусская архитектура*, p. 135.

53 *Дело дьяка Ивана Висковатого, 1554 г.*, Акты Археографической экспедиции, t. 1, Saint-Pétersburg 1836, p. 248.

54 Pavel Aleppskij, op. cit., p. 85-86.

55 E. S. Smirnova, *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII - начало XV века*, Moscou 1976, cat. N° 19.

56 Makarij archimandrite, *Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях*, t. 2, Moscou 1860, p. 116.

Deux ans après la reconstruction de l'église de l'Annonciation en 1345, l'auteur de la chronique note, dans la cathédrale Saint-Georges du monastère Jur'ev, des travaux de restauration qui eurent lieu sous la direction de l'énergique et entreprenant archimandrite Esif.[57] Etant donné que la grande église de l'Annonciation fut détruite au profit d'une plus petite, il est possible que l'ancienne icône de *l'Annonciation*, ait simplement traversé sur une barque le Volhov en direction de la grande église du monastère Jur'ev, en plein essor. Là, au monastère, elle est restée environ deux siècles, jusqu'au moment où, après l'incendie qui ravagea Moscou en 1547, elle fit partie des icônes collectées et destinées à la capitale. En mémoire de ce séjour de deux siècles dans le monastère Jur'ev, une chapelle du choeur reste dédiée à l'Annonciation, selon le témoignage de Paul d'Alep.[58]

L'opinion selon laquelle *l'Annonciation* de Novgorod doit être rapprochée, étant donné ses dimensions, de l'icône de *saint Georges* (icône patronale de la cathédrale Saint-Georges),[59] est en fin de compte erronée. L'icône de *Saint Georges* mesure 230 cm x 142 cm, tandis que *l'Annonciation* mesure 238 cm x 144 cm. Il est vrai que si l'on ne prend pas en compte les ajouts faits sur les quatre côtés de *l'Annonciation*, on obtient alors les dimensions suivantes: 229 cm x 168 cm, proches de celles de *Saint Georges*. Cependant, il n'y a pas de doute que la taille actuelle de *l'Annonciation*, avec les ajouts, soit la taille d'origine, les larges bordures étant très fréquentes sur les anciennes icônes byzantines. De telles bordures étaient destinées à recevoir des revêtements en argent. *L'Annonciation* possédait effectivement un revêtement en argent où figuraient des saints. On en a encore un témoignage au XVII[e] siècle.[60] Il ressemblait aux revêtements des anciennes icônes de Sainte-Sophie de Novgorod, et à celui *l'Annonciation* d'Ochrid, icône composée de deux planches, et datée du début du XII[e] siècle,[61] c'est-à-dire de la même période que l'icône de Novgorod.

Avec les deux icônes de Sainte-Sophie de 1050 ou 1052, *Le Sauveur au revêtement d'or* (236 cm x 146 cm) conservé à la cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou, et *Les saints Apôtres Pierre et Paul* (236 cm x 147 cm) du Musée de Novgorod, de même que le *Saint Georges*, notre *Annonciation* fait partie des icônes russes les plus anciennes, de grandes dimensions et provenant de vastes églises. L'aspect initial de la barrière de séparation entre le choeur et la partie des fidèles dans les églises anciennes de Novgorod n'est pas bien connu. On ne comprend pas si elle n'occupait que l'espace délimité par une paire de piliers qui se trouvaient devant l'autel[62] ou si elle se prolongeait au-delà des piliers, au nord et au sud, en passant devant les pans de ces piliers dirigés vers le naos. Cependant, l'idée selon laquelle les icônes étaient bien placées au centre de cette barrière se confirme, selon nous, par les dimensions de l'icône de *Saint Georges*. La planche de cette icône est très large, alors que la représentation du saint debout n'exige pas ces dimensions. Par conséquent, la taille de la planche a été choisie en fonction des dimensions du templon. Il est possible que *l'Annonciation* se soit trouvée également sur ce templon.

Chacun, ou presque, des arguments démontrant ici que cette *Annonciation* provient de l'église de l'Annonciation (1103) peut être contesté ou interprété différemment. Toutefois, pris dans leur ensemble, ils procurent, selon nous, une explication logique aux particularités de cette icône, qui reste une des icônes byzantines les plus intéressantes de ce début d'époque Comnène.

---

57 *Новгородская первая летопись*, p. 357.

58 Pavel Aleppskij, op. cit., p. 85 (les chapelles de Saint-Esprit et de l'Annonciation dans la gallerie). Mais la description-inventaire de Novgorod, 1617, mentionne la chapelle de l'Ascension *(Опись Новгорода 1617 года*, réd. par V. L. Janin, texte preparé par V. L. Janin et M. E. Byčkova, Moscou 1984, p. 325).

59 V. N. Lazarev, *Ранние новгородские иконы*, p. 112; E. S. Smirnova, op. cit., p. 177.

60 "...Образ Благовещение пречистые Богородицы, греческое писмо, обложен сребром, оклад басменной, по полям святые, меж святых репьи..." (L'inventaire de la cathédrale de la Dormition, 1627). V. *Русская историческая библиотека*, t. 3, Saint-Pétersburg 1876, col. 387.

61 V. note 28.

62 G. M. Chtender - S. I. Sivak, *Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения*, Byzantinorossica - Liturgy, Architecture and Art in Byzantine World (éd. C. Akentiev), Saint-Pétersburg 1995, p. 287-293, dessin 4.

Новгородска икона *Благовести* XII века

Енгелина Смирнова

Велика икона Благовести у Третјаковској галерији у Москви била је до сада различито датована, од XII до XIV века, а аутор је у овој студији одређује у сам почетак XII столећа. Најзанимљивија иконографска особеност иконе је фигура Емануила на Богородичиним грудима. Извори за такву представу Богородице с Христом у Благовестима сежу до предиконоборачких времена, у сликама Богородице с Христом у крилу (црква у Халкопратији у Цариграду, цркве св. Нереја и св. Ахилија у Риму) или нешто каснијим, на којима се појављује Богородица с медаљоном Христа у рукама (дворац у Влахернама), Богородица Оранта с Емануилом на грудима (икона у Византијском музеју у Никозији) или у рукама (црква Успења у Никеји). Све су овакве представе биле одраз теме Оваплоћења, што је у средњевизантијском периоду показивано присуством Христа Емануила између арханђела Гаврила и Богородице у Благовестима, на пример у Св. Неофиту и у Лагудери на Кипру. У XII веку је настала и једна икона Благовести на Синају, с Богородицом на чијим је грудима Емануил у мандорли, најближа икони у Третјаковској галерији, поред других примера, који показују да се Оваплоћење десило у тренутку јављања анђела Богородици.

Са становишта стила је несумњиво да икона припада ранокомнинском класицизму, што потврђују многа дела XI и XII века (Par. Coislin 79, мозаици Михаиловског манастира у Кијеву, икона Христа Милостивог у Берлину и др.), сва углавном цариградског порекла. Њена усамљеност у новгородском сликарству XII века наводи на мисао да је икона била првобитно намењена Благовештенској цркви "на Городишћу", коју је подигао новгородски кнез Мстислав 1103. године. Вероватно је после рушења ове цркве у XIV веку, икона била пренета у оближњу цркву св. Георгија у Јурјевом манастиру, где је остала до XVI века, кад је доспела у Москву.

Le message idéologique des évêques locaux officiants

Chara Konstantinidi

UDK 75.052.033.2 (497.11+564.3)"12/13":264-046 (495.02):262.122

This study is dedicated to representations of local bishops from Cyprus, Crete, Serbia, Ohrid as well as Larissa, Trikala, Athens, Thebes, Thessaloniki and Ankara in Byzantine wall painting of the last phase. Depicted among the greatest bishops of the Orthodox church in the scene of the Holy Liturgy found in the altar space, images of local bishops spoke of the membership of a given church in the great family of Orthodox churches and emphisized the importance of their bishoprics and their national awareness. This could have been tied to the prayer spoken by the priest following the memory of the living from the dyptichon.

Dans l'iconographie byzantine l'évêque officiant, légèrement tourné de trois quarts, déploie un rouleau liturgique de ses mains, ou, plus rarement, de sa main gauche, tandis qu'il bénit de la droite.[1] Le cortège des évêques-officiants - à très peu d'exceptions - est figuré dans le régistre inférieur de l'abside, exactement à l'endroit où les prêtres officient le mystère de l'Eucharistie;[2] souvent la pompe continue sur les murs lateraux du bèma, aux ouvertures vers la prothésis et le diaconicon ou aux piliers devant le sanctuaire; en des cas très rares la procession continue jusqu'aux murs latéraux de l'église.[3] Les hiérarques-officiants font en règle général partie intégrante de la composition du Mélismos en s'étendant de part et d'autre de la Sainte Table, avec les anges-diacres.[4] Très souvent le cortège des évêques-officiants n'est pas dirigé vers la partie centrale de la représentation du Mélismos, mais il semble avancer vers la Sainte Table de l'église, non pas celle qui est représentée mais l'éxistante, celle du sanctuaire;[5] dans ce cas il s'agit de la composition d'Évêques officiants indépendante, où les prélats participent de façon symbolique à la liturgie officiée par le Christ lui-même.[6] Au contraire, dans des cas très limités, les hiérarques-officiants font partie de la composition de la

Fig. 1 Kurbinovo, Saint-Georges, St. Achilios (d'après C. Grozdanov)

---

* Je remercie de tout mon coeur T. Papamastorakis, ainsi que V. Machaira et Chr. Vassiliadis, pour les conversations très efficaces que nous avions eu à ce sujet .

1 Le type est illustré pour la première fois dans la composition de "La célèbration de la Liturgie par St. Basile" dans l'abside de Sainte-Sophie à Ochrid (vers1050): V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Leipzig 1976, 10s., fig. 6. La pompe d'évêques-officiants semble s'établir dans l'iconographie byzantine vers la moitié du XII[ème] s.: V. J. Djurić, *Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog*, ZRVI 5 (1958), 201; M. Chatzidakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες στόν Ὠρωπό*, *ΔΧΑΕ* 4/1 (1959), 96s; Ch. Konstantinidi, *Παρατηρήσεις σέ παραστάσεις ἱεραρχῶν στό Καθολικό τῆς Μονῆς Παναγίας Κοσμοσώτειρας στή Βήρα*, Πρῶτο Συμπόσιο Θρακικῶν Σπουδῶν "Βυζαντινή Θράκη", Κομοτηνή 1987, ByzF 14, I (1989), 307s.

2 G. Babić, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII[e] s. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos*, Frühmittelalterliche Studien 2 (1968), 374s; Ch. Walter, *L'évêque célèbrant dans l'iconographie byzantine*, L'assemblée liturgique et les differents rôles dans l'assemblée, Conferences St. Serge, XXIII[e] semaine d'Études liturgiques (Paris 1976), Roma 1977, 322; Konstantinidi, *Κοσμοσώτειρα*, op. cit., 308s., 312s.

3 Ibid. 309. Pour quelques exemples, v. R. Hamann Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jhd.*, Giessen 1963-1976, Pl. 16-21, 23, 26, 29-31.

4 Pour ce thème iconographique, v. Ch. Konstantinidi, *'Ο Μελισμός*, Athènes 1991 (Thèse de Doctorat inédite).

5 L. Hadermann-Misguich, *Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XII[e] siècle*, Πρακτικά τοῦ 1[ου] Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Nicosie 1969), t. 2, Nicosie 1972, 45.

6 G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/9)*, Actes du XV[e] Congrès International d'Études Byzantines (Athènes 1976), II/A, Athènes 1981, 33; Konstantinidi, *Κοσμοσώτειρα*, op. cit. (note 1), 308 et n. 28.

Liturgie Céleste, en créant un nouveau schema iconographique, la Liturgie Mixte.[7]

Dans la pompe des évêques-officiants sont placés par excellence les auteurs des principales liturgies, tels que St. Basile et St. Jean Chrysostome, ainsi que St. Grégoire le Théologien, c'est à dire les dits "Trois Hiérarques". Plus rarement s'intègrent au cortège les défenseurs du dogme et surtout les deux archévêques d'Alexandrie, St. Athanase et St. Cyrille, ainsi que les auteurs des Canons de l'Église et les thaumaturges, dont le prémier représentant est St. Nicolas. Plus rarement encore sont choisis les prélats mentionnés dans les invocations de la proscomidie, les évêques locaux, les représentants de la Pentarchie, ceux en l'honneur desquels la synaxe avait lieu "ἐν τῇ ἁγιοτάτῃ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ", les défenseurs des icônes et les prélats-missionnaires.[8]

En ce qui concerne les représentations des évêques locaux en général, c'est S. Tomeković, qui, dans son article connu, éxamine leur illustration depuis l'époque paléochrétienne jusqu'aux XI[ème]-XII[ème] siècles;[9] pourtant dans le présent article nous allons considérer plus spécialement les figurations des évêques locaux officiants dans l'abside, peints pendant les époques byzantines et post-byzantines. Ensuite nous allons essayer de saisir le message que leur illustration émet.

Les prélats locaux paraissent officier en commun avec les Pères oecuméniques de l'Église, car, suivant le statut du Droit Canon de l'Église Orthodoxe, même le Patriarche de Constantinople est "Primus inter pares".[10] Pendant le rite de la proscomidie ainsi qu'à la fin de la liturgie, le prêtre mentionne les noms des évêques locaux après ceux des Grands Pères de l'Église; à l'"Office de la proscomidie" de Philothéos Kokkinos (1354), St. Achillios de Larissa et St. Oecuménios de Trikka, les deux prélats locaux, sont mentionnés juste après les noms des docteurs et des hiérarques oecumeniques.[11] Un assez grand nombre d'évêques locaux n'est pas compris dans le Synaxaire de Constantinople, où leur nom est simplement cité dans les notes sans y avoir plus de détails sur leur vie ni sur leur oeuvre. De plus, certains prélats, qui sont bien connus à l'Église locale, méritent du respect de leur troupeau, et sont acceptés au culte local par suite de leur contribution particulière à l'Église de leur diocèse, ne sont pas cités dans les Menaia. Dans certains cas ces évêques sont honorés comme des saints, bien qu'ils ne soient pas sanctifiés de façon officielle par l'Église; cela arrive parce que, suivant la tradition de l'Église Orthodoxe, la canonisation des saints est effectuée "ὑπό γενικῆς ἐκκλησιαστικῆς συνειδήσεως ποιμένων καὶ ποιμενομένων".[12] Sur ce point est intéressante la constatation que, pour certains hiérarques locaux, l'intervalle entre leur mort et leur représentation dans la pompe des évêques-officiants est très limité; il est pourtant important le fait, qu'ils ont été peints de leur vivant.[13] Cela s'explique par le fait que les noms des



Fig. 2 Lagoudera, Panhaghia tou Arakou, St. Tychon et St. Nicolas (photo: A. Papageorghiou)

vivants et des morts sont mentionnés simultanément pendant la lecture des diptyques au cours de la liturgie.[14]

Dans le présent article nous allons examiner les représentations des évêques locaux officiants de Chypre: St. Barnabé, St. Lazaros de Kition, St. Auxibios de Soloi, St. Démétrianos de Chytra, St. Triphyllios de Lédra, St. Tychon

7 Pour le thème iconographique, v. T. Papamastorakis, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγειας περιόδου στή Βαλκανική χερσόνησο*, Iannina 1992 (Thèse de Doctorat inédite), et plus particulièrement le chapitre "Παραστάσεις τῆς Οὐράνιας Λειτουργίας στήν πρόθεση καὶ στήν ἀψίδα".

8 Chatzidakis, *Ὡραιπός* op. cit. (note 1), 93; C. Mango - E. J. W. Hawkins, *The Mosaic of Saint Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum*, DOP 26 (1972), 24-27; Walter, *L'évêque*, op. cit. (note 2), 322, 327s; Idem, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 166s., 170s., 174s., 177.

9 S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiants*, ByzJb. 23 (1981), 65-88.

10 A. Alivizatos, *Τό Κανονικόν Δίκαιον τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, Θεολογία 18 (1940), 38. Le sens est déjà désigné dans le programme iconographique de l'abside à Sainte-Sophie d'Ochrid, où un grand nombre d'évêques frontaux de toutes les Patriarcats est représenté: A. Grabar, *Deux témoignages archéologiques sur l'autocephalie d'une Eglise: Prespa et Ochrid*, ZRVI 8/2 (1964), 167-168; Walter, *Art*, op. cit. (note 8), 175s; Konstantinidi, *Κοσμοσώτειρα*, op. cit. (note 1), 306.

11 P. N. Trempelas, *Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι κατά τούς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athènes 1935, 235.

12 D. Tsamis, *Ὁ Ἅγ. Γρηγόριος Παλαμᾶς καὶ ἡ ἐποχή του*, Πρακτικά Θεολογικοῦ Συνεδρίου εἰς τιμήν καὶ μνήμην τοῦ ἐν ἁγίοις πατρός ἡμῶν Γρηγορίου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης τοῦ Παλαμᾶ, Thessalonique 1986, 64s; A. Alivizatos, *Ἡ ἀναγνώρισις τῶν ἁγίων ἐν τῇ Ὀρθοδόξῳ Ἐκκλησίᾳ*, Θεολογία 19 (1941-1948), 44, 50s; A. Christophilopoulos, *Θέματα βυζαντινοῦ ἐκκλησιαστικοῦ δικαίου*, Athènes 1957, 62s.

13 Ch. Walter, *Portraits of Local Bishops: A Note on their Significance*, ZRVI XXI (1982), 14s; J. Radovanović, *Srpski arhiepiskopi u kompoziciji Služenje sv. liturgije u manastiru Sopoćani*, dans J. Radovanović, *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka*, Belgrade 1988, 38-55 et 170-173, fig. 12-14; Idem, *Jedinstvo nebeske i zemaljske crkve u srpskom slikarstvu srednjeg veka*, dans J. Radovanović, *Ikonografska istraživanja*, op. cit., 56-66, 173s.

14 Idem, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit., 171s. Voir aussi Trempelas, *Λειτουργίαι*, op. cit. (note 11), 3, 117-123 et n. 35, 159.

d'Amathonte et St. Heraclédeios de Tamassos;[15] ceux de Crète: St. André, St. Titos et St. Cyrille; ceux de Serbie: St. Sava I, St. Arsenije I, St. Sava II et St. Jean de Skopje; ceux d'Ochrid: St. Clément et St. Constantin Kabasilas;[16] aussi les métropolites St. Achillios de Larissa, St. Oecuménios de Trikka, St. Michel Choniatès d'Athènes, St. Jean Caloctènès de Thèbes, St. Eustache de Thessalonique et St. Théodore d'Ankara.

* * *

La place d'un prélat dans le cortège des évêques-officiants est un indice de l'importance de celui ci.[17] En règle général, en tête de la pompe sont les auteurs des liturgies principales, à savoir St. Basile, St. Jean Chrysostome, et à la fin du cortège sont les évêques locaux.[18] La première de ces représentations sûrement datée est celle de St. Achillios à Saint-Georges de Kurbinovo (1191) (fig. 1) et celle de St. Tychon à Panhaghia tou Arakou de Lagoudera en Chypre (avant 1192) (fig. 2) étant un peu antérieure. Nous possedons des rares exemples datés du deuxième quart du XIII[ème] siècle dans lesquels les évêques locaux sont placés en tête de la pompe. Le premier exemple en est à Sainte-Anne d'Amari en Crète (vers 1125). Les hiérarques locaux sont aussi représentés pour la première fois en groupe après le milieu du XIII[ème] siècle à la Sainte-Trinité de Sopoćani (1263-1268) (fig. 3).[19]

La première illustration d'un évêque local officiant chypriote est celle de St. Tychon à Panhaghia tou Arakou à Lagoudera (avant 1192); ce prélat est le dernier du cortège (fig. 2).[20] Lui même a été nommé archévêque d'Amathonte de Chypre par St. Épiphane (†403) et sa fête est le 16 juin.[21] St. Tychon tient aussi la dernière place dans la procession des évêques-officiants à Saint-Mamas de Louvaras (1495) où il suit St. Épiphane.[22] Vers la fin du XIII[ème] siècle, St. Auxibios est représenté le dernier dans le cortège des évêques-officiants à Panhaghia tou Moutoulla (1280) (fig. 5).[23] St. Auxibios, archévêque de Soloi de Chypre, dont la mémoire

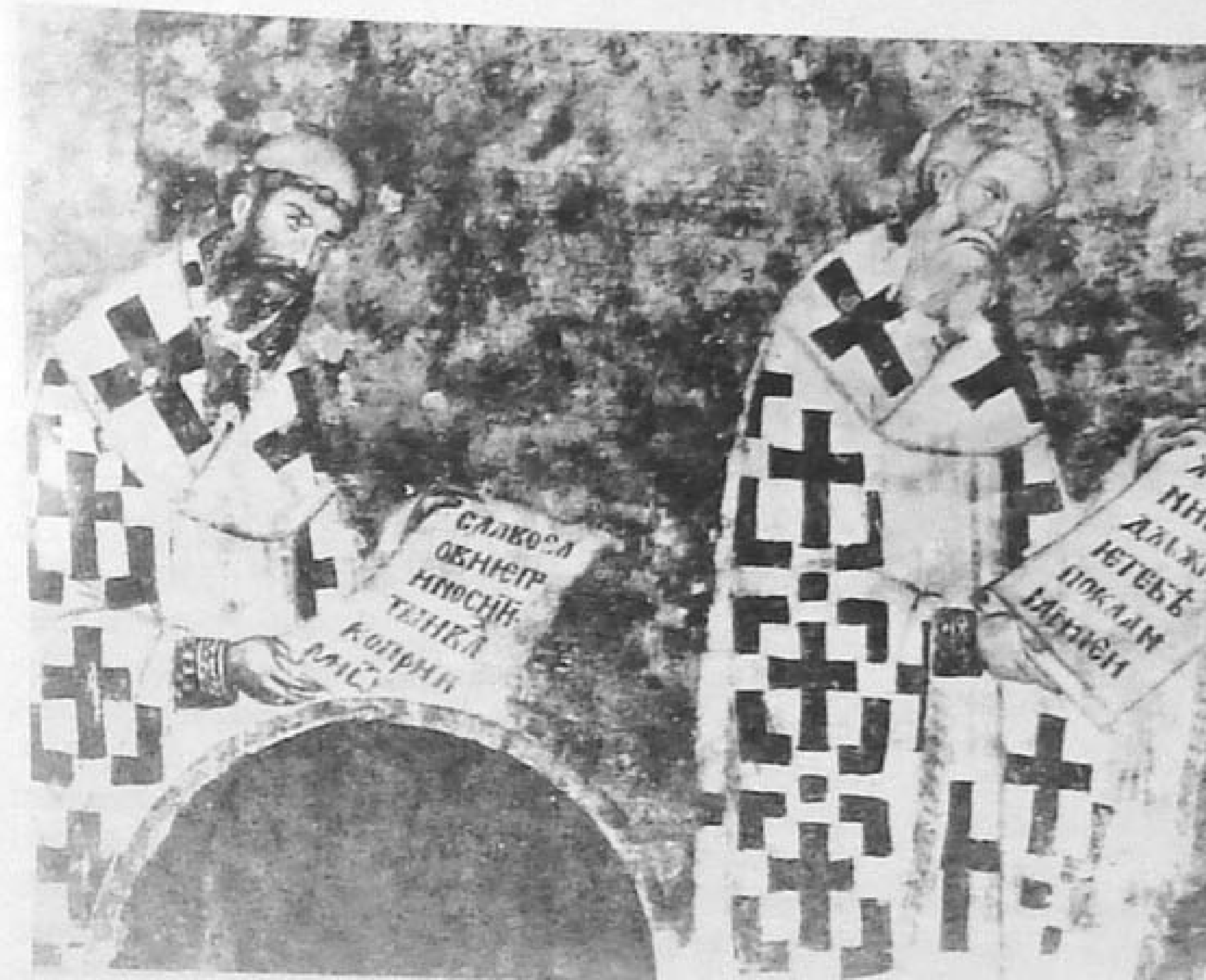


Fig. 3 Sopoćani, Sainte-Trinité, St. Arsenije I et St. Sava II (d' après V. J. Djurić)

est célébrée le 17 ou le 19 février, était acolyte et disciple de l'Évangéliste Marc.[24] St. Triphyllios est figuré également dernier dans la pompe des évêques-officiants à Saint-Nicolas-de-Toit à Kakopetria (troisième quart du XIV[ème] siècle) (fig. 4) et à Stavros tou Haghiasmati à Platanistassa (1494 ou 1505) (fig. 5);[25] ce prélat dont la fête est le 11, 12, ou 13 juin, fut archévêque de Lédra-Nicosie.[26]

15 Pour les évêques chypriotes, voir E. Bakalova, *Cypriot Saints in Mediaeval Bulgarian Painting*, Πρακτικά τοῦ 1ου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Nicosie 1969), t. 2, Nicosie 1972, 7-11; Tomeković, *Les évêques*, op. cit. (note 9), 73s; D. Mouriki, *The Cult of Cypriot Saints in Medieval Cyprus as Attested by Church Decorations and Icon Painting*, The Sweet Land of Cyprus, Papers Given at the Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies (Birmingham 1991), Nicosie 1993, 238-245.

16 Pour les évêques serbes, voir V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'État serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbe dans la première moitié du XIV[e] s.*, L'Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 187s; C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980, 206s; D. Milošević, *Ikonografija svetoga Save u srednjem veku*, Sava Nemanjić - sveti Sava. Istorija i predanje (Medjunarodni naučni skup 1976), Belgrade 1979, 279-318; G. Babić, *Nizovi portreta srpskih episkopa, arhiepiskopa i patrijaraha u zidnom slikarstvu (XIII - XVI v.)*, Sava Nemanjić - sveti Sava, op. cit., 319-342; C. Grozdanov, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, Skopje 1983; V. J. Djurić, *Les docteurs de l'église*, Εὐφρόσυνον (Hommage à M. Chatzidakis), Athènes 1991, 129-135.

17 Pour la préséance parmi les évêques, voir A. Christophilopoulos, *Ἑλληνικόν ἐκκλησιαστικόν δίκαιον*, Athènes 1965, 138.

18 V. J. Djurić, *Sveti Sava - novi Ignjatije Bogonosac i drugi Kiril*, ZLU 15 (1979), 102. Les évêques locaux St. Clément d'Ochrid et St. Cyrille sont représentés, de face, déjà dans le diaconicon à Sainte-Sophie d'Ochrid: Djurić, *Fresken*, op. cit. (note 1), 10, 234 n. 3.

19 Les évêques St. Épiphane et St. Barnabé sont déjà représentés, en buste, dans les églises de la Panhaghia à Asinou (1105/6) et des Saints-Apôtres à Pérachorio (1160-1180), au-dessous des fenêtres absidales: A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, 118; A. H. S. Megaw - E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes*, DOP 16 (1962), 288, 309, Fig. 19; Mouriki, *The Cult*, op. cit. (note 15), Fig. 2, 5. L'emplacement au-dessous des fenêtres absidales est importante mais pas visible par le troupeau. Les mêmes saints sont représentés, frontaux, dans l'église de Panhaghia tou Arakou de Lagoudera, entre la fenêtre trilobée absidale: Stylianou, *The Painted*, op. cit., 183; Tomeković, *Les évêques*, op. cit. (note 9), fig. 11.

20 L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII[e] siècle*, Bruxelles 1975, 86, 90 n. 195; Tomeković, *Les évêques*, op. cit., 80s., fig.70a; Stylianou, *The Painted*, op. cit., 175, 183; Mouriki, *The Cult*, op. cit., 242, fig. 3. Sur le rouleau de l'évêque est écrite la prière de la troisième antienne. Pour la datation des fresques de l'abside de Panhaghia tou Arakou: M. Panayotidi, *The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach*, ΔΧΑΕ 4/17 (1993-94), 146s. et n. 24.

21 H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano*, Bruxelles 1902, 751; Idem, *Saints de Chypre*, Analecta Bollandiana XXVI (1907), 229s., 244.

22 A. Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι ναοί τῆς Κύπρου*, Nicosie 1975, 66. St. Tychon, en medaillon, dans l'abside de Saint-Nicolas à Kakopetria: Stylianou, *The Painted*, op. cit. (note 19), 71; le même évêque est représenté, de face, dans l'église de Stavros tou Haghiasmati à Platanistassa: Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit., 80.

23 Idem, *Ἰδιάζουσαι βυζαντιναί τοιχογραφίαι τοῦ XII αἰῶνος ἐν Κύπρῳ*, Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Nicosie 1969), t. 2, Nicosie 1972, 207, pl. XXV; Idem, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit., 49; D. Mouriki, *The Wall Painting of the Church of the Panagia at Moutoullas*, Cyprus, Byzanz und der Westen, Wien 1984, 178; Idem, *The Cult*, op. cit. (note 15), 243, fig. 9. St. Auxibios est représenté, en medaillon, dans les absides de Panhaghia tou Arakou à Lagoudera et de Saint-Nicolas à Kakopetria: Stylianou, *The Painted*, op. cit., 183; Mouriki, op. cit., 243, fig. 9, 4.

24 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 469s., 476<32>; Idem, *Saints de Chypre*, op. cit. (note 21), 237, 259; F. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, t. I, Bruxelles 1957, 74.

25 Pour la représentation à Kakopetria: A. and J. Stylianou, *Ὁ ναός τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Στέγης παρά τήν Κακοπετριάν*, Κυπριακαί Σπουδαί 10 (1946), 175s.; Idem, *The Painted*, op. cit. (note 19), 71. Sur le rouleau de St. Triphyllios est écrite la prière de la consécration du saint pain. Pour la figuration à Platanistassa: Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit. (note 22), 80. Sur le rouleau de St. Triphyllios est écrite la prière de la troisième antienne. L'évêque est représenté, en medaillon, dans l'abside de Panhaghia tou Arakou à Lagoudera: Stylianou, op. cit., 183; Mouriki, *The Cult*, op. cit. (note 15), 242, fig. 8; le même évêque, de face, dans l'église de Prodromos à Aska (1560): Papageorghiou, op. cit., 168.

26 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 173<14>; Idem, *Saints de Chypre*, op. cit. (note 21), 213, 240, 241.

St. Barnabé fut le fondateur de l'Église de Chypre d'où il était originaire; il était le premier parmi les soixante--dix apôtres, qui sont mentionnés à l'"Office de la proscomidie" de Philothéos Kokkinos (1354).[27] L'archévêque de Chypre Anthémios (478?), après avoir vu St. Barnabé en rêve, a localisé le tombeau et la relique de celui-ci. Ce fait, en relation avec les revendications de l'Église d'Antiochie sur l'Église de Chypre, a conduit l'empereur Zénon (†491) à confirmer l'autocéphalie et l'indépendance de l'Église de Chypre.[28] La synaxe en l'honneur de St. Barnabé avait lieu dans l'Apostoleion de Saint-Pierre à Constantinople, tandis que sa mémoire est honorée le 11 juin et deux églises à Chypre portent son nom, l'une à Salamis et l'autre à Péristérona.[29] St. Barnabé est figuré le dernier dans la procession du Mélismos à Stavros tou Haghiasmati de Platanistassa (1494 ou 1505) (fig. 5).[30] Dans cette même composition et concrétement à la dernière place de l'autre hémichorion de la pompe, est illustré un autre évêque chypriote, St. Heraklédeios de Tammassos (fig. 6); le prélat, que l'Église fête le 17 septembre, fut un des disciples de l'apôtre Paul.[31] Au premier quart du XVI[ème] siècle St. Démétrianos de Chytra ou de Kythéria de Chypre (830-910 ou 915) est figuré le dernier dans le cortège du Mélismos à l'église de Panhaghia à Kaminaria; la mémoire de l'évêque, né au village Sykies Kythrias, est vénéré le 6 novembre et une église dédiée en son nom se trouve au village Dali.[32]

Nous remarquons une particularité très intéressante dans la composition de l'abside de Saint-Andronic à Liopetri (fin du XV[ème]-début du XVI[ème] siècle); en tête de la pompe des évêques-officiants qui encadrent le Christ-archévêque se trouve St. Lazare (fig. 7). St. Lazare de Bithanie, tetrahémère et ami de Jésus Christ se trouve juste à côté du Christ-archévêque, en tant que premier archévêque de l'Église de Chypre. Suivant la tradition, St. Lazare - après sa propre resurrection - est allé à Chypre, où, plus tard, il a été ordonné par les apôtres Paul et Barnabé le premier archévêque de Kition. Au-dessus de son tombeau fut érigée une église, et sa rélique a été transportée à Constantinople vers 900 par Léon VI le


Fig. 4 Kakopétria, Saint-Nicolas-de Toit, St. Triphyllios (photo: A. Papageorghiou)

Sage; la mémoire de St. Lazare est le 17 octobre ainsi qu'à la veille du dimanche des Rameaux.[33]

Parmi les prélats de Crète, St. Titos, disciple de l'apôtre Paul, a été le premier archévêque de l'île et l'un des soixante-dix apôtres, qui sont commémorés pendant l'office de la proscomidie.[34] St. Titos, dont la fête est le 25 août, est figuré avant dernier dans la pompe du Mélismos à Saint-Jean de Kritsa en Crète (1370).[35] St. André, archévêque de Crète dont la mémoire est le 4 juin ou juillet, a été un hymnographe très renomé et l'auteur du Megas Canon. Un de ses écrits concernant la consecration des saintes espèces et le mystère de l'Eucharistie est enregistré dans les procés-verbaux des conciles tenus à Constantinople en 1156 et 1167, qui ont été conservés par Nikètas Choniatès.[36] St. André est figuré l'avant dernier dans la procession du Mélismos à Saint-Nikitas de Čučer (vers 1320) (fig. 8) et à Panhaghia-Scripou d'Orchomenos (XVII[ème] siècle).[37] Lui-même figure le dernier dans la pompe des prélats-officiants, sur la couche

27 Actes des Apôtres 4, 36; Trempelas, *Λειτουργίαι*, op. cit. (note 11), 235; Delehaye, *Synaxarium*, op. cit., 743-746; Idem, *Saints de Chypre*, op. cit., 5s., 260.

28 A. Mitsidis, *Τό Αὐτοκέφαλον τῆς Ἐκκλησίας Κύπρου*, XV[e] Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et Co-Rapports, Athènes 1976, 4s.

29 S. Eustratiadis, *Ἁγιολόγιον τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, Athènes s. d., 52, 71s; A. H. S. Megaw, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?*, DOP 28 (1974), 78s., 82, fig. 27, 31.

30 Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit. (note 22), 80. Sur le rouleau de St. Barnabé est écrite la prière de la seconde antienne. Pour d'autres représentations de l'évêque, v. ci-dessus note 19. St. Barnabé est aussi représenté, en medaillon, dans l'église du Pentélique: D. Mouriki, *Οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης*, ΔΧΑΕ 4/7 (1973-1974), 85, 94, pl. 26.1, et dans l'église de Saint-Nicolas à Kakopetria: Stylianou, *The Painted*, op. cit. (note 19), 66, fig. 26.

31 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 54; Idem, *Saints de Chypre*, op. cit. (note 21), 238s., 257; Halkin, *Bibliotheca*, t. I, op. cit. (note 24), 243. Pour la représentation à Platanistassa: Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit., 80. Sur le rouleau de St. Heraklédeios est écrite la seconde prière de l'anaphore. L'évêque est représenté, de face, dans l'église des Saints-Apôtres à Perachorio et, en medaillon, dans les absides de Panhaghia tou Arakou à Lagoudera et de Saint-Nicolas à Kakopetria: Mouriki, *The Cult*, op. cit. (note 15), 243s.

32 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit., 197<53>; H. Gregoire, *St. Démétrianos évêque de Chytri*, BZ 16 (1907), 204-240; Delehaye, *Saints de Chypre*, op. cit., 249s; Halkin, *Bibliotheca*, t. I, op. cit., 152. Pour la représentation à Kaminaria: Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit. (note 22), 138. St. Démétrianos est représenté, de face, dans l'église de Saint-Nicolas à Kakopetria: Mouriki, *The Cult*, op. cit., 239, fig. 1.

33 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 146-148; Idem, *Saints de Chypre*, op. cit. (note 21), 257s; Megaw, *Byzantine*, op. cit. (note 29), 79, fig. 29. Sur le rouleau de St. Lazare dans cette composition est écrite la supplication continue (ektenis). Pour d'autres représentations de cet évêque, de face: Mouriki, *The Cult*, op cit. (note 15), 244.

34 Trempelas, *Λειτουργίαι*, op. cit. (note 11), 235; Delehaye, *Synaxarium*, op. cit., 921-924; Th. Detorakis, *Οἱ ἅγιοι τῆς πρώτης βυζαντινῆς περιόδου τῆς Κρήτης καί ἡ σχετική πρός αὐτούς φιλολογία*, Athènes 1970, 19s.

35 E. Borboudakis, *Βυζαντινά καί Μεσαιωνικά Μνημεῖα Κρήτης*, ΑΔ, B2, Chron. 30 (1975), 356, pl. 259. Pour d'autres représentations de St. Titos, de face: St. Papadaki-Oekland, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στό Ἀμάρι*, ΔΧΑΕ 4/7 (1973/4), 50, n. 41; l'évêque est représenté aussi de face, dans l'église de l'Archange à Kardaki de Réthymno (vers 1250).

36 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 730, 795; Detorakis, *Οἱ ἅγιοι*, op. cit. (note 34), 160s. Pour les écrits, v. P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, t. 140, col. 156A.

37 Pour la représentation à Čučer: G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, t. III, Paris 1962, fig. 32. 3; P. Miljković-Pepek, *Делоӣо на зоӷрафиӣе Михаило и Еӯӣихиј*, Skopje 1967, 54, sch. VIII(48); Hamann Mac-Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), pl. 26. Sur le rouleau de St. André est écrite l'epiclèse du St. Esprit. Pour la figuration à Scripou: *Ὁ ναός τῆς Παναγίας τῆς Σκριποῦς Βοιωτίας*, Athènes 1983, 12. Sur le rouleau de St. André est écrite la prière de la proscomidie.

supérieure de la Métropole de Kalambaka (1573).[38] À titre d'exception, St. Titos et St. André, les deux archévêques de Crète, se trouvent en tête de la pompe à Sainte-Anne d'Amari en Crète (vers 1225), comme l'on verra plus loin. Un troisième archévêque de Crète, St. Cyrille martyr (†251), vénéré le 14 juin, a été réconnu à la fin du cortège des hiérarques-officiants à Panhaghia-Gouverniotissa de Potamies en Crète (troisième quart du XIV[ème] siècle).[39] La figure de l'évêque, à côté de laquelle n'est conservée que l'inscription Κύριλλος, présente certaines similitudes avec les prosopographies authentiques du saint.

Le premier archévêque de Serbie, dont le siège fut Žiča, a été St. Sava I (1219-1233, † 1236), fondateur du couvent de Chilandari et vénéré le 14 janvier. Fils de St. Syméon, premier auteur ecclésiastique et traducteur de textes liturgiques, fut le fondateur de l'Église orthodoxe autocéphale de Serbie, dont il est le saint le plus veneré.[40] St. Sava I est souvent représenté comme le dernier ou l'avant dernier dans les pompes d'évêques-officiants à deux églises de Peć: Saints-Apôtres (milieu du XIII[ème] siècle) et Sainte-Vierge (avant 1337);[41] il figure aussi dans le cortège du Mélismos à la Sainte-Trinité de Sopoćani (1263-1268) (fig. 9), à la Sainte-Trinité de Manasija (1406/7-1418) et au Prophète-Elie de Dolgaec près d'Ochrid (1454).[42] St. Sava I a succédé par St. Arsenije I, seconde archévêque de Serbie (1233-1263), vénéré le 30 août et le 28 octobre. Ce prélat est le dernier dans le cortège du Mélismos dans l'abside de Sopoćani (1263-1268) (fig. 3) et dans le groupe des évêques-officiants à la chapelle de Saint-Georges de la même église (1342-1346).[43] Les deux hiérarques serbes, St. Sava I et St. Arsenije I, sont, à titre d'exception, en tête du cortège du Mélismos à la prothésis des Saints-Apôtres à Peć (milieu du XIII[ème] siècle) (fig. 10, 11) et à la chapelle de Saint-Démétrios dans l'église de Pantocrator à Dečani (1335-1348) comme l'on verra plus loin. Successeur de St. Arsenije I et neveu de Sava I était St. Sava II, le troisième archévêque de l'Église autocéphale serbe (1263-1271), dont la fête est le 8 février; St. Sava II est figuré l'avant dernier au cortège du Mélismos dans l'abside de la Sainte-Trinité à Sopoćani (fig. 3).[44] Et pour en finir, on connait St. Jean, métropolite de Skopje, depuis le concile serbe de 1346; le prélat est représenté à la pompe du Mélismos brodée à la lisière de l'Epitaphe N° 1 du couvent de Chilandari, connu sous le nom d'Epitaphe de St. Jean de Skopje (XIV[ème] siècle).[45]


Fig. 5 Platanistassa, Stavros tou Haghiasmati, St. Triphyllios, St. Barnabé, St. Epiphane, St. Jean Chrysostome (photo: Musée Archéologique de Nicosie)

38 Pour l'inscription sur la couche supérieure des peintures de l'église, voir A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά την ἅλωσιν*, Athènes 1957, 125 n. 2; M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Cretois*, DOP 23-34 (1969/70), 352 (no.17). Sur le rouleau de St. André est écrite la prière dite "de derrière l'ambon". Pour d'autres représentations de St. André: M. Acheimastou-Potamianou, *Εἰκόνα τριῶν ἱεραρχῶν τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ*, AAA XIX (1986), 91s., fig. 2; l'évêque est représenté, de face, aussi à Saint-Jean de Kandanos (1328/9) et à l'Archange de Kamiliana en Crète (1444?).

39 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 750; Halkin, *Bibliotheca*, t. I, op. cit. (note 24), 143; Detorakis, *Οἱ ἅγιοι*, op. cit. (note 34), 95s. Pour la représentation: K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973, 137, Fig. BW 102, 103; M. Vassilakis-Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete* (Ph. D. Diss. Courtauld Institute of Arts Univ. of London), London 1986, 144s., Fig. 95, 96. Sur le rouleau de St. Cyrille est écrite la prière de la troisième antienne.

40 I. Martinov, *Annus Ecclesiasticus Graeco-Slavicus*, Bruxelles 1963, 43s; Halkin, op. cit., t. II, 260; Arch. J. Popovic, *Βίος τῶν ἁγίων Σάββα καί Συμεών* (trad. par A. Radović), Athènes 1975, 120s. V. aussi Djurić, *L'art*, op. cit. (note 16), 186s. et plusieures études specialisées dans "Sava Nemanjić - sveti Sava, Istorija i predanje", (Medjunarodni naučni skup 1976), Belgrade 1979.

41 Pour la représentation aux Saints-Apôtres: Hamann Mac-Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), pl. 15 (B56); G. Babić, *Simbolično značenje živopisa u protezisu Svetih apostola u Peći*, ZZSK 15 (1964), 174s., fig. 4-6; Idem, *Liturgijski tekstovi ispisani na živopisu apside Svetih apostola u Peći*, ZZSK 18 (1967), 75, 78, fig. 2; Djurić, *Sveti Sava*, op. cit. (note 18), 97s., 101, fig. 1; Milošević, *Ikonografija*, op. cit. (note 16), 317, fig. 3; V. Djurić - S. Ćirković - V. Korać, *Pećka patrijaršija*, Belgrade 1990, fig. 11, 14. Sur le rouleau de St. Sava est écrite la prière de la commémoration. Pour la figuration à la Sainte-Vierge: Milošević, op. cit., 317, fig. 16; B. Todić, *Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodičinoj crkvi i priprati u Peći*, dans Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba, (Medjunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, decembar 1987), Belgrade 1991, 369, fig. 13; G. Babić, *Liturgijske teme na freskama u Bogorodičinoj crkvi u Peći*, dans Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba, op. cit., 385; Djurić - Ćirković - Korać, op. cit., fig. 87, 90.

42 Pour la représentation à Sopoćani: Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit., pl. 16 (B6); V. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1963, 26, 95, fig. à la page 25, sch. entre les pages 126-127; Idem, *Sveti Sava*, op. cit., 101, fig. 2; Milošević, *Ikonografija*, op. cit., 317, fig. 5, fig. entre les pages 288-289; Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit. (note 13), 38s., 170s., fig. 13. Sur le rouleau de St. Sava est écrit un passage de la prière du Trishaghion, v. ci-dessous, note 69. Pour la figuration à Manasija: S. Stanojević - L. Mirković - Dj. Bošković, *Le Monastère de Manasija*, Belgrade 1928, 40, pl. XI (2); S. Tomić - R. Nikolić, *Manasija, Istorija - slikarstvo*, Saopštenja VI (1964), 58, pl. LII, fig. 55, 57; Milošević, op. cit., 318, fig. 29; B. Todić, *Manastir Resava*, Belgrade 1995, 58, fig. 59. Sur le rouleau de l'évêque est écrit la prière de l'Évangile, ce qui est très rare. Pour l'illustration au Prophète-Elie: G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Belgrade 1980, 55, 197, sch. 33, fig. 28. Sur le rouleau de St. Sava I est écrite la prière qui suit à la communion.

43 Martinov, *Annus*, op. cit. (note 40), 262. Pour la représentation à l'abside: Millet - Frolow, *La peinture*, t. II, op. cit. (note 37), pl. 2, 3; Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), Abb. 116, 117, pl. 16 (B27); Djurić, *Sopoćani*, op. cit., 26, 95, fig. à la page 24, sch. entre les pages 126-127, pl. II; Milošević, *Ikonografija*, op. cit. (note 16), 317; Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit., 38s., 170s., fig. 12, 14. Sur le rouleau de St. Arsenije est écrit un passage de la prière du Trishaghion, v. ci-dessous note 69. Pour la figuration à la chapelle de Saint-Georges: Millet - Frolow, op. cit., pl. 4.4; Djurić, op. cit., sch. entre les pages 140-141; Idem, *Fresken*, op. cit.(note 1), 91; Milošević, op. cit., 300.

44 Martinov, *Annus*, op. cit., 66. La canonisation officiel de l'évêque est problematique. Pour la représentation: Millet-Frolow, *La Monumentalmalerei*, op. cit., Abb. 117, pl. 16 (B27); Djurić, *Sopoćani*, op. cit. (note 42), 26, 95, 112, fig. à la page 24, sch. entre les pages 126-127; Milošević, *Ikonografija*, op. cit. (note 16), 317; Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit. (note 13), 38s., 170s., fig. 12, 14. Sur le rouleau de St. Sava II est écrit un passage de la prière du Trishaghion, v. ci-dessous note 69.

45 E. Trapp - R. Walter - H. V. Beyer, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, t. I/4, Wien 1976, 163, N° 8623; M. Janković, *Episkopije i mitropolije Srpske crkve u srednjem veku*, Belgrade 1985, 63, 157s. Pour la représentation: G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 95s., pl. CXCIX; D. Bogdanović - V. Djurić - D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1978, 116, pl. 94. Sur le rouleau de St. Jean est écrite la prière dite " de derrière l'ambon".



Fig. 6 Platanistassa, Stavros tou Haghiasmati, Les évêques officiant (photo: Musée Archéologique de Nicosie)



Fig. 7 Liopétri, Saint-Andronic, St. Lazare (photo: Musée Archéologique de Nicosie)

Parmi les fondateurs de l'Église slave fut St. Clément, évêque d'Ochrid (†916), vénéré le 25 novembre et le 27 juillet; le prélat a été disciple de St. Méthode et St. Cyrille.[46] St. Clément est représenté l'avant dernier dans le cortège du Mélismos au Saint-Georges de Staro Nagoričino (prothésis) (1316-1318), à Saint-Athanase de Mouzaki de Kastoria (1383/5) (fig. 12) et au Prophète-Elie de Dolgaec près d'Ochrid (1454).[47] St. Clément, en l'avant dernière place, fait partie, en commun avec les autres grands évêques, de la composition de la Liturgie Mixte, qui se trouve dans l'abside de Saint-Démétrios à Markov Manastir (1376-1381).[48] Un autre archévêque d'Ochrid (avant 1259), St. Constantin Kabasilas, a vivement participé à la vie politique de son temps. Il a été l'ami de Démétrios Chomatianos, qui, en tant qu'archévêque d'Ochrid l'avait destiné pour le trône métropolitain de Strumica et de Dyrrachion.[49] St. Constantin Kabasilas est figuré dans plusieurs représentations du Mélismos, toujours à la dernière place de la pompe, comme par exemple à Saint-Jean Kaneo d'Ochrid (1295), à Saint-Georges de Staro Nagoričino (prothésis) (1316-8) et aux Saints-Anargyres Côme et Damien d'Ochrid (1340).[50] D'après C. Grozdanov, St. Constantin Kabasilas suit St. Jean Chrysostome dans le cortège des évêques-officiants illustré dans la chapelle du St. Jean-le Précurseur à Sainte-Sophie d'Ochrid (1347-50).[51]

Comme nous l'avons déjà dit, la plus ancienne illustration d'évêque local officiant datée est celle de St. Achillios à la composition du Mélismos à Saint-Georges de Kurbinovo (1191); le prélat est l'avant dernier dans la pompe (fig. 1).[52] St. Achillios, archévêque de Larissa, qui a participé au premier concile de Nicée (325) et dont la mémoire est vénérée le 15 mai, est mentionné dans "l'Office de la proscomidie" de Philothéos Kokkinos (1354).[53] À cet évêque, le plus populaire parmi les prélats locaux, ont été dédiés deux églises, l'une sur un îlot de la Petite Prespa (985-996) et l'autre à Arilje de Serbie (1296). St. Achillios figure souvent dans la pompe des évêques-officiants et il est toujours placé vers la fin; il est illustré le dernier ou l'avant dernier dans le cortège du Mélismos à la Sainte-Vierge de Karan (1340-42), aux Saints-Constantin-et-Hélène d'Ochrid (1400) et au Prophète-Elie de Dolgaec près d'Ochrid (1454/5);[54] il figure parmi les évêques-officiants à Saint-

46 Martinov, *Annus*, op. cit. (note 40), 187s; Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 255<51>; Halkin, *Bibliotheca*, t. I, op. cit. (note 24), 118s.

47 Pour la représentation à Staro Nagoričino: P. Popović - V. Petković, *Staro Nagoričino - Psača - Kalenić*, Belgrade 1933, 14, 39, pl. XIII, 2; Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), pl. 31 (B18); B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993, 74, 126. Sur le rouleau de St. Clément est écrite l'ékphonèse dite par le prêtre après la commémoration des vivants inscrits dans les diptyches. Pour la figuration à Kastoria: A. Orlandos, *Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς* ABME 4 (1938), 153s., fig. 109; St. Pelekanidis - M. Chatzidakis, *Καστοριά*, Athènes 1984, 106, fig. 2; Grozdanov, *Портрети*, op. cit. (note 16), 88, 285, fig. 23. Pour la figuration à Dolgaec: Subotić, *Ohridska*, op. cit. (note 42), 55, 197, sch. 33, fig. 28; Grozdanov, op. cit., 92, 286. Sur le rouleau de St. Clément est écrite la prière de l'adoration.

48 C. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11 (1980), 85, 93, fig. 3; Idem, *Портрети*, op. cit., 83s., 284, fig. 21. Sur le rouleau de St. Clément est écrite la prière dite "de derrière l'ambon".

49 Trapp - Walter - Beyer, *Prosopographisches*, t. I/5, op. cit. (note 45), 10, N° 10097.

50 Pour la représentation à Saint-Jean Kaneo: C. Grozdanov, *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida, 1. Portret arhiepiskopa Konstantina Kavasile u crkvi Sv. Bogorodice Perivlepte*, ZLU 2 (1966), 203, 230; P. Miljković - Pepek, *Црквата Св. Јован Богослов - Канео во Охрид*, Културно наследство 3 (1967); 82, 122, sch. 3, pl. X; Grozdanov, *Портрети*, op. cit. (note 16), 184, sch. 30. Pour la figuration à Staro Nagoričino: Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), pl. 31 (B19); Grozdanov, op. cit., 188, 294, sch. 15; Todić, *Staro*, op. cit. (note 47), 74, 126. Pour l'illustration aux Saints-Anargyres: Djurić, *Fresken*, op. cit. (note 1), 99; Grozdanov, *Ohridsko*, op. cit. (note 16), 48, 189, fig. 26; Idem, *Портрети*, op. cit., 188, 190, 294, sch. 31.

51 Idem, *Ohridsko*, op. cit., 64, n. 115, sch. 10.

52 Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, op. cit. (note 20), 83s., 86, fig. 21, 23; Grozdanov, *Портрети*, op. cit. (note 16), 147, fig. 43 et IX. Sur le rouleau de St. Achillios est écrite la prière de la seconde antienne.

53 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 686; Trempelas, *Λειτουργίαι*, op. cit. (note 11), 235.

54 Pour la représentation à Karan: M. Kašanin, *Bela crkva Karanska*, Starinar 3/IV (1926-7), 188, fig. 11 (sch.); V. R. Petković, *La peinture serbe au moyen âge*, t. II, Belgrade 1934, 47. Pour l'illustration aux Saints-Constantin-et-Hélène: G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Belgrade 1971, 51, 110, sch. 2; Grozdanov, *Ohridsko*, op. cit. (note 16), 160, 205. Sur le rouleau de St. Achillios est écrite la prière de la commémoration. Pour la figuration au Prophète-Elie: Subotić, *Ohridska*, op. cit. (note 42), 55, 197, sch. 34.

Nicolas de Psača (1365-71), au Catholicon du Monastère de l'Hypapantie des Météores (1366/7) (fig. 13), à Saint-Athanase de Mouzaki de Kastoria (1383/5) (fig. 12), aux Saints-Théodores de Servia (1497) et à Saint-Athanase près de Zagora à Pélion (1645/6).[55] L'évêque a été reconnu par B. Živković aussi à Saint-Achillios d'Arilje, au centre de la pompe du Mélismos.[56] Dans le cas où nous acceptons cette identification, la place de St. Achillios avant les hiérarques oecuméniques St. Cyrille d'Alexandrie et St. Grégoire d'Agrigente, doit être expliquée par la qualité de l'évêque comme saint patron de cette église. St. Achillios a été récemment reconnu sur le mur nord du diaconicon à Panhaghia-Olympiotissa d'Élassona (fin du XIIIème siècle).[57]

Dans "l'Office de la proscomidie" de Philothéos Kokkinos (1354) en même lieu que St. Achillios est cité St. Oecuménios, archévêque de Trikka (Xème siècle?); ce prélat qui a également participé au premier concile oecuménique (325), était, d'après une thèse insoutenable, neveu de St. Achillios.[58] St. Oecuménios vénéré, d'après la tradition locale, le 3 mai, est illustré le dernier dans le cortège des évêques-officiants au Catholicon du Monastère de l'Hypapantie des Météores (1366/7) (fig. 13), bien que le même se trouve au milieu de la pompe sur la seconde couche de la Métropole de Kalambaka (1573).[59]

Le métropolite d'Athènes le plus renommé, St. Michel Choniatès (1182-1204, †1220), est vénéré le 4 juin; ce prélat savant a gagné le respect de son troupeau puisqu'il s'est mis à la lutte contre Léon Sgouros (1204) et aussi parce qu'il n'a pas obéi au pouvoir papal.[60] Le prélat est représenté avant dernier dans le cortège des évêques-officiants à Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara en Attique (1232) (fig. 14) et son portrait est aussi conservé dans la chapelle sude de la Grotte du Pentélique (1233/4) illustrée par le même atelier de peintres que celui de Saint-Pierre.[61] De toute cette représentation située dans un coin écarté de la chapelle, n'est conservée que la tête de l'évêque de trois quarts. Il est intéressant que les inscriptions accompagnant ces deux prosopographies de St. Michel Choniatès, caractérisent le métropolite tout simplement comme "ὁ πανηρότατος ἀρχιεπίσκο(πος) Ἀθηνῶν Μιχα(ὴλ)" ou "ὁ Ἀθηνῶν Μιχαὴλ",[62] tandis que les autres prélats locaux sont accompagnés par l'inscription "ὁ ἅγιος". St. Michel Choniatès avait des relations amicales avec St. Eustache Katafloros, archévêque de Thessalonique lors de la prise de la ville par les Normands (1115/1135-1195/7). St. Eustache, savant renommé et canonisé officiellement par l'église orthodoxe de Grèce au XXème siècle, est vénéré suivant la tradition locale le 20 septembre.[63] Le prélat



Fig. 8 Čučer, Saint-Nikitas, St. Eustache, St. André, St. Grégoire de Nysse

55 Pour la représentation à Psača: Popović - Petković, *Staro*, op. cit. (note 47), 54, 62; Petković, *La peinture*, op. cit., 57. Pour les fresques aux Météores: Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, op. cit. (note 38), pl. 13,2; G. Subotić, *Počeci monaškog života u crkvi manastira Sretenja u Meteorima*, ZLU 2 (1966), 167s., 180, sch. 2. Sur le rouleau de St. Achillios est écrite l'ékphonèse dite par le prêtre après la prière de la commémoration des vivants inscrits dans des diptyches (le passage est paraphrasé). Pour la figuration de Kastoria: Orlandos, *Βυζαντινά*, op. cit. (note 47), 153, fig. 109; Pelekanidis - Chatzidakis, *Καστοριά*, op. cit. (note 47), 106, fig. 2. Pour l'illustration aux Servia: A. Xyngopoulos, *Τά μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Athènes 1967, 80. Sur le rouleau de St. Achillios est écrite la première prière de l'anaphore. Pour la fresque à Pélion: A. Tourta, *Οἱ ναοί τοῦ Ἀγ. Νικολάου στή Βίτσα καί τοῦ Ἀγ. Μηνᾶ στό Μονοδένδρι*, Athènes 1991, 202, pl. 124β. Sur le rouleau de St. Achillios est écrite l'ekphonèse après la seconde prière des fidèles.

56 B. Živković, *Arilje, raspored fresaka*, Belgrade 1970, (4) 2; Grozdanov, *Портрети*, op. cit. (note 16), 151s.

57 E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athènes 1992, 188s., pl. 75. Sur le rouleau de St. Achillios est écrite la prière dite par le prêtre après la commémoration des vivants inscrits dans les diptyches. Pour d'autres représentations de St. Achillios: Grozdanov, *Портрети*, op. cit. (note 16), 145s, 290s; l'évêque est représenté, en medaillon, dans l'église de Saint-Blaise à Tzitzina: T. Gritsopoulos, *Ναός Ἀγ. Βλασίου Τζιτζίνων*, *Λακωνικές Σπουδές* 10 (1990), 199; de face, dans l'église de Saint-Nicolas à Vitsa (1618/9) et officiant (?) dans le Monastère de la Transfiguration à Dryovouno (1652): Tourta, *Οἱ ναοί*, op. cit. (note 55), 62, 205, pl. 36α, 131.

58 Trempelas, *Λειτουργίαι*, op. cit. (note 11), 235; N. A. Bees, *Zur Schriftstellerei des Antonios von Larissa*, ByzJb. 12 <3-4> (1936), 304, 317-319.

59 Pour la représentation aux Météores: Bees, *Zur Schriftstellerei*, op. cit., 318a; Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, op. cit. (note 38), pl. 13.2; Subotić, *Počeci*, op. cit. (note 55), 167s., 180. Sur le rouleau de St. Oecuménios est écrite la prière dite par le prêtre après la commémoration des vivants inscrits dans les diptyches. Pour la figuration de Kalambaka: Bees, op. cit.; pour la datation de la couche supérieure de l'église (1573), v. ci-dessus note 38; cf. Konstantinides, *Olympiotissa*, op. cit. 189, date le portrait du 10/11ème s., c'est à dire à la première couche de l'église. Sur le rouleau de St. Oecuménios est écrite la prière de la supplication continue (ektenis); cf. E. Konstantinides, op. cit., lit sur ce rouleau la prière de la commémoration des vivants inscrits dans des diptyches. St. Oecuménios est représenté, de face, dans la basilique de Servia à coté de St. Achillios, v. Xyngopoulos, *Τά μνημεῖα*, op. cit. (note 55), 41, pl. 7, 10,1; aussi dans l'église de Kato Panaghia, v. Orlandos, ABME 2 (1936), 84s., fig. 17.

60 G. Stadtmüller, *Michael Choniates Metropolit von Athen*, OCA XXXIII-2, N° 91 (1934), 123s; Eustratiadis, *Ἁγιολόγιον*, op. cit. (note 29), 338.

61 Pour la représentation à Kalyvia-Kouvara: A. Orlandos, *Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου*, ΕΕΒΣ 21 (1951), 210-214, fig. 1; Mouriki, *Οἱ βυζαντινές*, op. cit. (note 30), 96s., pl. 27.2; N. Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenda*, Thessalonique 1976, 67s., pl. 11, 12a, sch. 1 (22); Djurić, *Sveti Sava*, op. cit. (note 18), 100, 102, fig. 3; Tomeković, *Les évêques*, op. cit. (note 9), 87, fig. 19; N. Panselinou, *Ἅγ. Πέτρος Καλυβίων Κουβαρᾶ Ἀττικῆς*, ΔΧΑΕ 4/14 (1987-1988), 176, 178. Sur le rouleau de St. Michel Choniatès est écrite l'ekphonèse après la consécration des saints espèces. Pour le portrait à la Grotte: Orlandos, op. cit., 213, fig. 2; Mouriki, op. cit, 96s., pl. 27.1; Coumbaraki-Panselinou, op. cit., pl. 12b; Panselinou, op. cit., 178.

62 Orlandos, *Ἡ προσωπογραφία*, op. cit., 211, 213; Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre*, op. cit., 68.

63 W. Buchwald - A. Hohlweg - O. Prinz, *Tusculum-Lexikon, Griechischer und Lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*, Munich 1963, 157s.; N. G. Wilson, *Οἱ λόγιοι στό Βυζάντιο* (trad. par N. Konomis), Athènes 1991, 252s.

est illustré au bout de la longue pompe du Mélismos à Saint-Nikitas de Čučer (vers 1320) (fig. 8); la procession qui part de l'abside continue sur les murs latéraux de l'église.[64]

Parmi les prélats moins connus, St. Jean Kaloktènès, métropolite de Thèbes (1182-1193), est vénéré le 29 avril; l'évêque est illustré l'avant dernier dans le cortège des évêques-officiants à la Crypte de Saint-Nicolas de Kambia (1275-1300) (fig. 15) et à l'église voisine de Panhaghia-Skripou à Orchomenos (XVIIème siècle) (fig. 16).[65] St. Théodore, archévêque d'Ankara, en l'honneur duquel- Théophane Graptos a écrit un office, a vecu aux temps de l'iconoclasme; le prélat vénéré le 3 ou 4 novembre et aussi le 3 décembre, est, nous semble-t-il, le dernier dans la pompe des évêques-officiants à Çakilca Köyü de Phantak à Matzouka du Pont-Euxin (XIIIème siècle).[66]

*   *   *

Sans doute, la représentation d'un prélat local en commun avec les Pères oecuméniques dans la pompe des évêques-officiants, met en valeur le prestige de l'église locale. La mise en avant de l'église locale s'accentue davantage lorsque dans le cortège episcopal figure un groupe d'évêques locaux du même diocèse ou des voisins.

Dans la composition du Mélismos à la Sainte-Trinité de Sopoćani (1263-1268) sont choisis trois prélats locaux serbes parmi les quatorze évêques-officiants qui constituent la pompe (fig. 3, 9): ce sont St. Sava I, St. Arsenije I et St. Sava II de Serbie. St. Sava I et St. Arsenije I, premier et deuxième archévêque de Serbie, sont respectivement à l'avant-dernière et la dernière place de chaque hémichorion du cortège, tandis que St. Sava II, troisième archévêque de Serbie (1263-1271) est figuré avant dernier à la pompe, devant St. Arsenije I.[67] Il paraît que le fresque a été éxecuté du vivant de deux derniers évêques.[68] À ce fait est probablement dûe, d'après J. Radovanović, la deviation faite dans le texte des rouleaux des deux prélats serbes, notamment, la suite du texte de la prière que l'officiant fait pendant l'hymne de Trishaghion.[69]



Fig. 9 Sopoćani, Sainte-Trinité,
St. Sava I (d'après V. J. Djurić)

La représentation du groupe des trois archévêques serbes à l'abside de Sopoćani illustre l'itinéraire de l'église serbe tracé par la sainte famille des Némanides,[70] dans l'intention d'accentuer l'autocéphalie de l'archévêché de Serbie. Nous connaissons en outre que le kral serbe Uroš I, fondateur de l'église de la Sainte-Trinité à Sopoćani, était le frère de l'archévèque St. Sava II. Les deux prélats serbes, St. Sava I et St. Arsenije I, sont figurés une deuxième fois officier dans la même église à la chapelle de Saint-Georges (1342-1346), où St. Sava I se trouve en tête de la pompe, suivi d'Arsenije I.[71]

C'est pour mettre l'accent sur l'archévêché d'Ochrid que les deux prélats locaux, St. Clément d'Ochrid et St. Constantin Kabasilas d'Ochrid, sont inclus à la composition du Mélismos dans la prothésis de Saint-Georges à Staro Nagoričino; St. Constantin Kabasilas a la dernière place dans le cortège, suivant St. Clément.[72] L'église a été peinte par les peintres grecs Michel Astrapas et Eutychios grâce à la donation du kral serbe Stefan Milutin (1282-1321). Le choix de

64 Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), Abb. 26; Miljković - Pepek, *Делоӣо*, op. cit. (note 37), 54, sch. VIII (49). Sur le rouleau de St. Eustache est écrit un passage de la prière dite par le prêtre après la commémoration des vivants inscrits dans les diptyches (?).

65 L'Office en l'honneur de l'évêque a été publiée en 1903 à Chalcis: Eustratiadis, *Ἁγιολόγιον*, op. cit. (note 29), 235. Pour la représentation à la Crypte: M. Panayotidi, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στά Καμπιά τῆς Βοιωτίας*, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines (Athènes 1976), I/B, Athènes 1981, 599, 614s., fig. 5, 6. Sur le rouleau de St. Jean Kaloktènès est écrite la prière de la seconde antienne. Pour la figuration à Panhaghia-Skripou: P. Lazaridis, *Μεσαιωνικά Βοιωτίας καί Εὐβοίας*, ΑΔ 16, B1 Chron., (1960), 155, pl. 138g; *Ὁ ναός τῆς Παναγίας*, op. cit. (note 37), 12, fig. 42-43. Sur le rouleau de St. Jean Kaloktènès est écrite la prière de la supplication continue (ektenis). L'évêque est représenté, de face, dans le Monastère de Galataki à Euboia (1566): Iér. Liapis, *Μεσαιωνικά μνημεῖα Εὐβοίας* Athènes 1971, 69.

66 Delehaye, *Synaxarium*, op. cit. (note 21), 191<43>, 195<29>, 277<40>; Eustratiadis, *Ἁγιολόγιον*, op. cit., 182s. Pour la représentation: A. Bryer - D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, I-II, Washington 1985, 267, Fig. 76A, Pl. 193b.

67 Millet - Frolow, *La peinture*, t. II, op. cit. (note 37), pl. 2.3, 3.3; Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), fig. 116, 117, Abb. 16 (B6, B27); Djurić, *Sopoćani*, op. cit. (note 42); 26, 95, 112, fig. à la page 24, 25, sch. entre les pages 126-127, pl. II; Idem, *Fresken*, op. cit. (note 1), 55; Milošević, *Ikonografija*, op. cit. (note 16), 317, fig. 5, fig. entre les pages 288-289; Djurić, *Sveti Sava*, op. cit. (note 18), 101, fig. 2; Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit. (note 13), 38s., 170s., fig. 12-14.

68 Djurić, *Sopoćani*, op. cit., 112; Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit., 40s., 171s.

69 Il est connu que sur les rouleaux des quatorze évêques est écrite ensuite la prière de l'hymne du Trishaghion en paléoserbe. La prière commence sur le rouleau de St. Jean Chrysostome et continue jusqu'au rouleau du cinquième évêque sans passer par les rouleaux de St. Arsenije I et St. Sava II, qui sont les derniers de cette côté; ensuite la prière est reporté sur le rouleau de St. Basile, qui est le premier de l'autre côté, elle continue jusqu' au rouleau du dernier évêque de cette côté et revient pour en finir sur les rouleaux des deux évêques serbes, St. Arsenije I et St. Sava II: Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit., 40s., 170s. Pour la lecture de l'inscription, N. Okunev, *Состав росписи храма в Сопочанах*, Byzslav I (1929), 120s.

70 Djurić, *L'art*, op. cit. (note 16), 187.

71 Djurić, *Sopoćani*, op. cit. (note 42), sch. entre les pages 140-141; Idem, *Fresken*, op. cit. (note 1), 91; Milošević, *Ikonografija*, op. cit. (note 16), fig. 17.

72 Popović - Petković, *Staro*, op. cit. (note 47), 14, 39, pl. XIII,2; Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), pl. 31 (B18, B19); Grozdanov, *Порӣреӣи*, op. cit. (note 16), 188, 294, sch. 15; Todić, *Staro*, op. cit. (note 47), 74, 126.

deux prélats de l'archévêché autocéphale d'Ochrid à une époque où celle-ci était limitée dans sa juridiction grecque à cause de l'archévêché serbe de Peć, montre les dispositions du donateur roi serbe; Milutin voulait toujours souligner sa parenté avec la famille impériale grecque,[73] puisqu'il avait épousé la fille d'Andronic II Paléologue, Simonida.

Afin que l'accent soit mis sur les deux diocèses voisins de Théssalie, St. Achillios de Larissa et St. Oecuménios de Trikka font partie de la pompe des évêques-officiants dans le Catholicon du Monastère de l'Hypapantie des Météores (1366/7) (fig. 13); St. Oecuménios de Trikka se trouve à la dernière place et suit St. Achillios de Larissa.[74] Pendant l'occupation serbe de la région des Météores, la représentation des deux prélats locaux grecques dissimule eventuellement la volonté du fondateur grec de l'église, l'hiéromoine Neilos. Une autre illustration de groupes d'hiérarques locaux constitue la représentation un peu plus tardive du même St. Achillios de Larissa mais, cette fois, avec St. Clément d'Ochrid dans les derniers rangs du cortège des évêques-officiants à Saint-Athanase de Mouzaki de Kastoria (1383/5) (fig. 12).[75] Le choix est plutôt dû à la volonté des donateurs albanais de l'église, Stoïa et Théodore Mouzakis. La représentation de deux prélats fait allusion aux relations entre l'ancienne archévêché de Larissa et l'archévêché autocéphale d'Ochrid en désignant à la fois que la ville de



Fig. 10 Peć, Saints-Apôtres (prothésis),
St. Sava I (photo: B. Todić)



Fig. 11
Peć, Saints-Apôtres
(prothésis),
St. Arsenije I
(photo: B. Todić)

Kastoria relevait de la juridiction de cette dernière.

À des raisons pareilles est dû le choix d'évêques-officiants dans les cortèges au Prophète-Elie de Dolgaec près d'Ochrid (1454/5) ainsi qu'au Stavros tou Haghiasmati à Platanistassa en Chypre (1494 ou 1505) (fig. 5, 6). Dans ces deux représentations, exception faite pour St. Basile, St. Jean Chrysostome, St. Grégoire le Théologien et St. Athanase, sont choisis d'une part à Dolgaec les trois prélats locaux, St. Achillios de Larissa, St. Clément d'Ochrid et St. Sava I de Serbie[76] et d'autre part à Platanistassa, les trois prélats locaux, St. Triphyllios de Lédra, St. Heraklédeios de Tamassos et St. Barnabé de Chypre.[77] Les évêques locaux sus-mentionnés sont placés aux derniers rangs de la pompe, ce qui prouve la durée de cette règle même pendant l'époque post-byzantine.

Dans le cas du Prophète-Elie de Dolgaec (1454/5), la représentation de St. Clément d'Ochrid à côté de St. Sava I de Serbie lie l'archévêché autocéphale d'Ochrid avec le patriarcat de Serbie, tandis que la présence de St. Achillios souligne la relation avec l'ancienne archévêché de Larissa. L'allusion à la relation historique des trois diocèses semble indispensable peu de temps après la chute de l'empire byzantin, causée par les Turcs. C'est à une raison de caractère different qu'est dûe l'illustration en groupe des trois prélats locaux St. Barnabé de Chypre, St. Triphyllios de Lédra et St. Heraklédeios de Tamassos dans la pompe des évêques-officiants au Stavros tou Haghiasmati à Platanistassa (1494 ou 1505). À notre avis la représentation en groupe des évêques locaux chypriotes est dûe à la contre-influence de l'église orthodoxe de l'île envers la souveraineté latine.[78] De plus, à l'illustration du Stavros tou Haghiasmati sont inclus deux grands docteurs chypriotes, St. Épiphane (fig. 5) et St. Spyridon (fig. 6). St. Épiphane de Salamis (†403) et St. Spyridon de Trimythonte (†350), bien que mentionnés par certains chercheurs comme évêques locaux, ne le sont pas parce que leur portée fut oecuménique. Cela est temoigné par

73 Djurić, *L'art*, op. cit. (note 16), 180.

74 Bees, *Zur Schriftstellerei*, op. cit. (note 58), 318a; Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, op. cit. (note 38), pl.13.2; Subotić, *Počeci*, op. cit. (note 55), 167s., 180, sch. 2.

75 Orlandos, *Βυζαντινά*, op. cit. (note 47), 153s., fig. 109; Grozdanov, *Порӣреӣи*, op. cit. (note 16), 88, 285, fig. 23; Pelekanidis - Chatzidakis, *Καστοριά*, op. cit. (note 47), 106, fig. 2. Les deux évêques sont représentés, en pied et de face, au bèma du Monastère de la Transfiguration des Météores (1483): M. Chatzidakis, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καὶ Τέχνη*, Athènes 1990, 36.

76 Grozdanov, *Порӣреӣи*, op. cit., 92, 286; Subotić, *Ohridska*, op. cit. (note 42), 55, 197, sch. 33, 34, fig. 28.

77 Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit. (note 22), 80.

78 Th. Papadopoullos, *Chypre: Frontière ethnique et socio-culturelle du monde byzantin*, XVe Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et Co-Rapports, Athènes 1976, 26s.

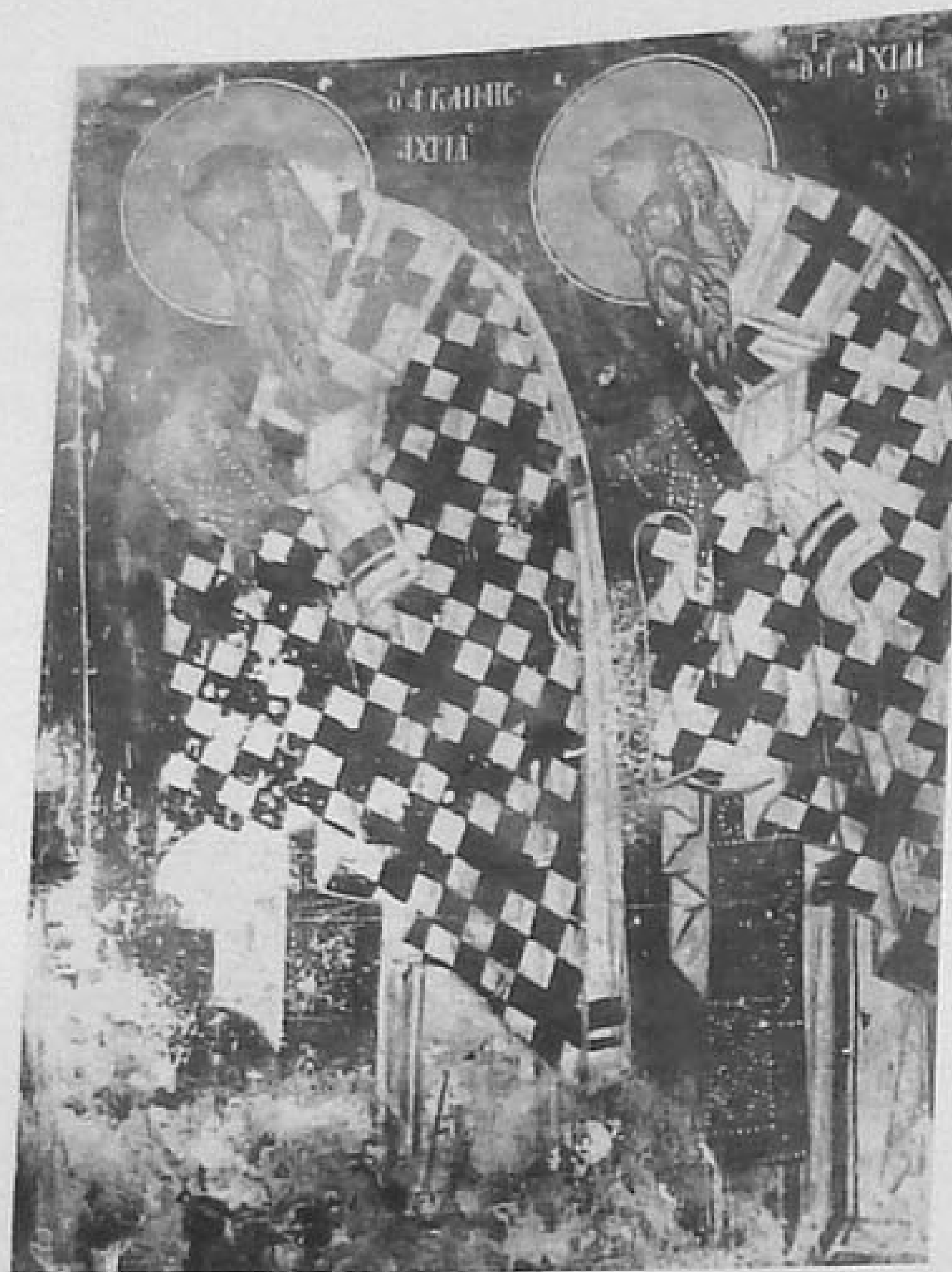


Fig. 12 Kastoria, Saint-Athanase de Mouzaki, St. Clément, St. Achillios (photo: Musée Bénaki)

le fait que leur figuration ne suit pas les règles de représentation des évêques locaux.[79]

* * *

Dans des cas très rares, comme nous y avons déjà fait allusion, les évêques locaux sont placés en tête de la pompe des évêques-officiants, places en principe reservées aux auteurs des saintes liturgies principales, St. Basile et St. Jean Chrysostome. Il s'agit notamment des trois représentations dans l'abside de Sainte-Anne à Amari en Crète (vers 1225), dans la prothésis des Saints-Apôtres à Peć (milieu du XIIIème siècle) et dans la chapelle de Saint-Démétrios à Pantokrator de Dečani (1335-1348).

Dans l'abside de Sainte-Anne à Amari St. Titos et St. André de Crète sont illustré officier juste à côté de la Sainte Table. Ces prélats sont choisis pour officier à cet endroit de l'église en tant qu'évêques locaux de Crète. Le choix de deux hiérarques locaux dans l'église de la région d'Amari est déjà mis en relation par S. Papadaki-Oekland avec la volonté du donateur, qui était très vraisemblablement l'hiéromoine Michel Varouchas.[80] En avançant notre recherche plus loin, nous constatons que la volonté du donateur depend du moment historique où la peinture de l'église a été faite - nous sommes juste à l'époque après l'occupation de l'île par les latins et lorsque Constantinople était sous l'occupation franque. La mise en avant des deux archévêques crétois indique que l'archévêché de Crète a une succession apostolique et continue à être attachée à l'église orthodoxe. Plus concrètement, la représentation des deux prélats locaux à cet endroit important de l'église et à ce moment précis doit être influencé par les révoltes des habitants de la région d'Amari contre les colons vénitiens.[81] Par conséquent l'accent mis sur eux indique la conscience byzantine que le fondateur avait, ainsi que son attachement à l'église orthodoxe.

Nous pensons donc que les éléments, "orthodoxe-grec" et "anti-latin", sont aussi soulignés par les représentations



Fig. 13 Météores, monastère de l' Hypapantie, St. Cyrille d' Alexandrie, St. Achillios, St. Oekumenios (photo: Musée Bénaki)

fréquentes des prélats locaux crétois, St. Titos, St. André et St. Cyrille, en position frontale dans plusieurs églises de Crète. À Panhaghia de Hagios-Ioannis Mylopotamou (fin du XIVème siècle), les trois évêques de Crète, St. Titos, St. André et St. Cyrille, sont figurés frontaux avec des mentions de leur dignité inscrites.[82] On rencontre aussi leur figuration à Panhaghia-Kera de Kritsa (milieu du XIVème siècle), et au Christ de Plemeniana avec vraisemblablement St. André, tandis que St. Myron de Crète est figuré en médaillon.[83] Les deux évêques, St. Titos et St. Cyrille, sont représentés dans les églises de Saint-Nicolas à Moni de Selinos (1315), de l'Archange à Kandanos (1327/8), et de Panhaghia à Meronas (prothésis) (début du XVème siècle).

Nous soutenons que les trois prélats locaux de Créte, St. Titos, St. André et St. Cyrille, doivent figurer aussi sur l'icône des Trois Pères de Michel Damascènos à la Collection Loverdos.[84] M. Acheimastou-Potamianou a justement reconnu au milieu de la composition St. André, archévêque de Crète. Elle identifie les hiérarques de deux côtés à St.

79 Les évêques St. Épiphane et St. Spyridon sont représentés officiant à des emplacements différents dans la pompe et souvent devant les évêques des archévêchés ou des patriarcats plus importants. Nous ne constatons point leur illustration uniquement dans des monuments de leur archévêché ou de quelque voisine. Pourtant, dans certains monuments post-byzantins de Chypre, ils sont figurés à la fin de la pompe des évêques. Pour les monuments voir Papageorghiou, *Οἱ ξυλόστεγοι*, op. cit. (note 22), 101, 106, 110, 167. Le cas de St. Jean l'Aumônier est analogue, voir Mouriki, *The Cult*, op. cit. (note15), 244s.

80 Papadaki-Oekland, *Οἱ τοιχογραφίες*, op. cit. (note 35), 49s. Sur le rouleau de St. André est écrite la prière de la première antienne.

81 L'abri des révolutionaires se trouvait dans les régions montagneuses d'Amari et de St. Basile; leurs commandants étant les Skordilides et les Melissini: St. Xanthoudidis, *Ἡ Ἐνετοκρατία ἐν Κρήτῃ καὶ οἱ κατὰ τῶν Ἐνετῶν ἀγῶνες τῶν Κρητῶν*, Athènes 1939, 32s., 37s.

82 "Ὁ Ἅγιος Τίτος τρισαπόσταλος (sic) Κρήτης", "Ὁ Ἅγιος Ἀντρέας ἀρχιεπίσκοπος Κρήτης", Ὁ Ἅγιος Κύριλλος ἀρχιεπίσκοπος Κρήτης".

83 À Kritsa St. André est mentionné par Acheimastou-Potamianou, *Εἰκόνα*, op. cit. (note 38), 91. On peut voir aussi St. Titos dans K. Kalokyris, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. Ἡ Παναγία (Κερά) τῆς Κριτσᾶς*, ΚρητΧρον 6 (1952), 221 (sch.). Pour Christ de Plemeniana: St. Maderakis, *Μία ἐκκλησία στήν ἐπαρχία Σελίνου: Ὁ Χριστός στά Πλεμενιανά*, Πεπραγμένα τοῦ Ε´Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (St. Nicolas 1981), t. II, Hérakléion 1986, 260, fig. 10, 11, sch. 1b.

84 M. Konstantoudaki-Kitromilidou, *Μιχαὴλ Δαμασκηνός (1530/35-1592/93). Συμβολή στή μελέτη τῆς ζωγραφικῆς του*, t. II, Athènes 1988, 348-350 (Thèse de Doctorat inédite); Acheimastou-Potamianou, *Εἰκόνα*, op. cit., 83-98, fig. 1-4.



Fig. 14 Kalyvia-Kouvara, Saint-Pierre, St. Michel Choniatès

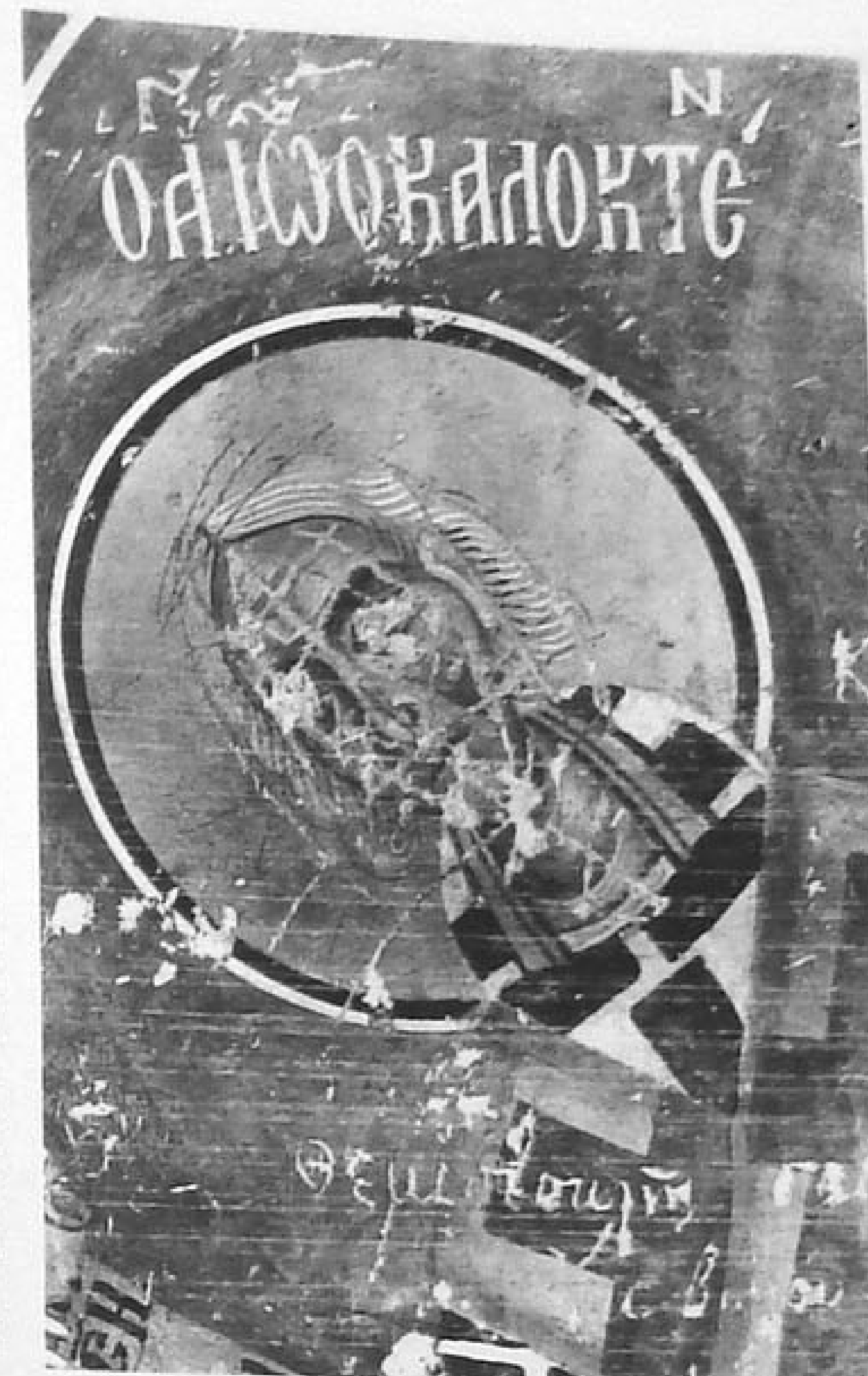


Fig. 15 Kambia, Saint-Nicolas (crypte), St. Jean Kalokténès (photo: Musée Bénaki)

Cyrille et St. Sophronios de Jérusalem, ou, à l'archévêque de Crète St. Cyrille et un autre prélat inconnu de l'île. Or, nous pensons que Michel Damascénos, soit d'après une commande soit par son propre choix, peint les trois archévêques de Crète, St. Titos, St. André et St. Cyrille. La représentation des trois évêques locaux en position frontal est si fréquente dans les églises de Crète que cette tradition reste vivante jusqu'à la fin du XVIème siècle. Dans l'icône de Michel Damascénos est donc mise en avant la conscience grecque-orthodoxe soit celle du client soit celle du peintre crétois lui-même.

Revenons à l'illustration des deux évêques locaux de Crète, St. Titos et St. André officiants à côté de la Sainte Table à Sainte-Anne d'Amari (vers 1225). C'est un cas unique en ce qui concerne l'emplacement où sont peints les deux hiérarques locaux, notamment juste à côté de la Sainte Table de l'abside principale de l'église. Cette innovation iconographique audacieuse à Sainte-Anne a trouvé des imitateurs à deux églises de Serbie dans des endroits d'importance analogue.

St. Sava I, premier archévêque de Serbie, et St. Arsenije I, deuxième archévêque de Serbie, sont figurés juste à côté de la Sainte Table du Mélismos dans la prothésis des Saints-Apôtres à Peć (milieu du XIIIème siècle) (fig. 10, 11) et dans la chapelle de Saint-Démétrios à l'église de Pantocrator à Dečani (1335-1348).[85] Les chercheurs supposent que dans la prothésis des Saints-Apôtres à Peć, St. Sava I est illustré après sa mort, tandis que St. Arsenije I de son vivant (†1267).[86] Dans cette composition est claire la désignation d'une part de l'autocéphalie de l'église serbe par l'illustration de son fondateur et premier archévêque, St. Sava I, et d'autre part de l'importance du couvent du Peć avec la représentation de St. Arsenije I, qui a été le fondateur du couvent et a transféré la siège de l'archévêché de Serbie de Žiča à Peć. La reprise de l'illustration de deux prélats serbes à une place analogue cent ans plus tard, à la chapelle de Saint-Démétrios à l'église de Pantocrator à Dečani,[87] doit être mise en relation avec le couronnement du roi Stefan Dušan, fondateur du couvent de Dečani, en empereur à 1346, ainsi qu'avec la proclamation de l'archévêque Ioannikios en premier "…πατριάρχη σερβικῶν καὶ παραθαλασσίων χωρῶν" (1346-1354).[88] La représentation de deux prélats locaux serbes juste à côté de la Sainte Table dans deux églises, Peć et Dečani, a une portée unique; en plus, il est rare, qu'un évêque soit peint de son

85 Pour la représentation aux Saints-Apôtres de Peć: Babić, *Simbolično*, op. cit. (note 41), 173, fig. 2; Djurić, *Fresken*, op. cit. (note 1), 51s., 80, 252 n. 38, 256; Milošević, *Ikonografija*, op. cit. (note 16), 317, fig. 4; J. Radovanović, *Ikonografija fresaka protezisa crkve Svetih apostola u Peći*, dans J. Radovanović, *Ikonografska istraživanja*, (v. note 13), 1s., 167, sch. 1, fig. 1-3; Djurić - Ćirković - Korać, *Pećka*, op. cit. (note 41), fig. 3, 4, 38. Pour la figuration au Saint-Démétrios de Dečani: V. R. Petković - Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, t. II, Belgrade 1941, 22, 74, pl. CXLVI, 2-3; Djurić, op. cit., 80; Milošević, op. cit., 301.

86 Djurić, *Fresken*, op. cit. (note 1), 52; Radovanović, *Srpski arhiepiskopi*, op. cit. (note 13), 173.

87 St. Sava I tient l'Évangile fermé et St. Arsenije I porte le saint calice; cette représentation reste unique dans l'iconographie byzantine.

88 G. Soulis, *The Serbs and Byzantium During the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and his Successors*, Washington (D. C.) 1984, 32.



Fig. 16 Orchomenos, Panaghia-Scripou, St. Jean Kalokténès

vivant. Les deux saints serbes, St. Sava I et St. Arsenije I, ont été choisis pour officier ensemble juste à côté de la Sainte Table en tant que stylobates de l'église serbe, et évêques nationaux des serbes par excellence.

La figuration des évêques locaux dans les trois compositions évoquées souligne la conscience locale, réligieuse et nationale du peuple de cette région.

* * *

Il est significatif que les évêques locaux officiants ne sont figurés que dans des monuments de leur diocèse ou dans une diocèse voisine. L'illustration de St. Eustache de Théssalonique à Saint-Nikitas de Čučer (vers 1320) (fig. 8) est plutôt dûe à la volonté des peintres Michel Astrapas et Eutyche de Théssalonique,[89] tandis que celle de St. André de Crète à la même composition, à la Métropole de Kalambaka (1573) et à Panhaghia-Skripou (XVIIème siècle) est dûe à l'importance du rôle du prélat en tant qu'auteur du Megas Canon.[90]

Nous croyons que trois raisons peuvent avoir conduit à la figuration des évêques locaux dans la pompe des évêques-officiants. La première est relative au lien stricte et à la relation étroite de l'église locale ou autocéphale avec les grandes églises; la deuxième en est la mise en avant de l'église locale ou autocéphale. La troisième et la plus impérative en est le besoin d'affirmer le dogme orthodoxe des fidèles et leur conscience nationale. À ce sentiment commun, considéré comme donné de tous les fidèles, répond la prière ou l'ékphonèse que dit le prêtre après la commémoration des vivants inscrits dans les diptyches. Cette prière et cette ekphonèse sont écrites sur les rouleaux de certains évêques locaux, et elles ne conviennent qu'à un évêque local pour son troupeau: "Μνήσθητι Κύριε τῆς πόλεως ἐν ᾗ παροικοῦμεν" et "Καὶ δός ἡμῖν ἐν ἑνί στόματι" (fig. 13).[91]

89 V. Djurić a établi la relation entre les peintres Michel Astrapas et Eutyche et le roi Milutin, ce qui est témoigné par leur travail dans les églises de Saint-Georges à Staro Nagoričino, de Saint-Nikitas à Čučer et de l'Annonciation à Gračanica: Djurić, *L'art*, op. cit. (note 16), 182s. Il est intéressant, que St. Eustache de Théssalonique à part son illustration à Čučer, est représenté, en buste, dans l'abside de Staro Nagoričino: Miljković-Pepek, *Делото*, op. cit. (note 37), 59 (25), sch. IX (25), pl. CXVI; Todić, *Staro*, op. cit. (note 47), 73, et à la prothèsis de Gračanica: Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit. (note 3), Abb. 345; B. Todić, *Gračanica - slikarstvo*, Belgrade 1989, 109.

90 P. Trempelas, *Ἐκλογή Ἑλληνικῆς Ὀρθοδόξου Ὑμνογραφίας* Athènes 1949, 153s.

91 Trempelas, *Λειτουργίαι*, op. cit. (note 11), 124<1,10>; F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, Vol. 1: Eastern Liturgies*, Oxford 1896, 335<26>, 337<20>. La prière est écrite sur le rouleau de St. Achillios à Panhaghia-Olympiotissa, v. note 57, de St. Oecuménios au Catholicon de l'Hypapantie des Météores (est cité "κατοικοῦμεν" et non "παροικοῦμεν") v. note 59, et de St. Eustache à Saint-Nikitas de Čučer (?), v. note 64; l'ékphonèse sur le rouleau de St. Clément à Staro Nagoričino, v. note 47, et de St. Achillios au Catholicon de l'Hypapantie des Météores (le passage est paraphrasé), v. note 55.

Идеолошка порука локалних епископа који служе

Хара Константиниди

После темељних студија Гордане Бабић о Служби свете литургије и Светлане Томековић о локалним архијерејима у овој композицији у сликарству до XII века, осећа се потреба да се укаже и на касније примере сликања месних епископа и да се да њихово објашњење. Због тога су овде узете у обзир представе архијереја са Кипра (св. Варнава, св. Лазар, св. Авксентије, св. Димитријан, св. Трифил, св. Тихон и св. Ираклидије), са Крита (св. Андреја, св. Тит и св. Кирил), из Србије (св. Сава, св. Арсеније, Сава II и Јован Скопски) из Охрида (св. Климент и св. Константин Кавасила) као и св. Ахилија Лариског, св. Екуменија Трикалског, св. Михаила Хонијата Атинског, св. Јована Калоктене Тебанског, св. Јевстатија Солунског и св. Теодора Анкирског, у споменицима XIII-XV века. Проучена је њихова иконографија и њихово место на слици Службе свете литургије и испитани појединачни разлози њиховог укључивања у ову композицију.

На основу подробног истраживања, могло би се закључити да су ови локални епископи били сликани само на подручју њихових епархија или у њиховој близини. Изузетак би били само св. Јевстатије Солунски у Св. Никити код Скопља, где се појавио вероватно заслугом солунских сликара Михаила Астрапе и Евтихија, и св. Андреја Критски, чија је популарност почивала на томе што је он био творац Великог канона.

Међу разлозима који су могли да доведу до појаве њихових ликова на зидовима цркава, као најважнији би могли да се издвоје следећи: 1) да би се показала тесна веза неке локалне или аутокефалне цркве с великим црквама, 2) да би се истакла важност такве цркве и 3) потреба да се искажу православна догма верних и њихова национална свест. Овом заједничком осећању, схваћеном као мисао свих верника, одговарала је екфонеза, коју је изговарао свештеник после помињања живих из диптиха, чији је текст често био исписиван на свицима локалних епископа, приказаних како служе пред Агнецом.

Eve or the Waters of Marah at Pološko?

Zaga Gavrilović

UDK 75.052.033.2.045.1 (497.17) "13":232.963

The author considers an unusual detail on the fresco of the Crucifixion in the church of St George at Pološko (Macedonia), dating from around 1345. Bearing in mind, in this case, the closeness between the iconography of the scene and a kontakion by Romanos the Melode, manifested already by the representation of Hades pierced by the Cross and an accompanying inscription, a new interpretation is proposed for the figure of a half naked woman sitting beneath the cross, with a bowl on her lap. Assumed to be Eve by earler researchers, she is here identified with the personification of the bitter waters of Marah (Exodus 15, 22-25) motif prominent in Romanos' poem.

The subject of this paper is an unusual iconographic detail of the scene of Crucifixion, in the naos of the church of St. George at Pološko, in the region of Tikveš, near Kavadar, Macedonia.[1]

Pološko has in recent times attracted a great deal of scholarly attention because of the frescoes discovered under a 17th century layer of paintings, in the narthex. On its eastern wall which was once the western facade of the church, in the lower register and on each side of the entrance into the naos, have appeared superb portraits of the nobleman Jovan Dragušin, his wife and young son (whose names are only partly preserved) and his mother, the nun Marija. Marija is holding the model of the church. In the register above, on each side of a bust of St. George Tropaiophoros depicted in the lunette, are represented king (later tsar) Dušan, his wife queen Jelena and their son king Uroš. In an elaborate scene of divine investiture, Dušan and Uroš are receiving crowns directly from Christ, while an angel is lowering the crown to the queen. Another angel is handing a richly decorated sword to Dušan. Inscriptions accompanying these portraits are in Greek. Dragušin was first cousing to Dušan; his mother (here nun Marija), was Dušan's aunt on his mother's side. Dragušin founded the church intending it as his burial place and it seems that the building was not yet completed when he died. Marija, whose expression on the portrait shows well her grief, commissioned the wallpaintings in memory of her son. From a charter issued by Dušan in 1340, it is known that according to her wish Pološko then became a metochion of Hilandar. On the basis of Dušan's title on the fresco: "...King and Autocrator of all Serbia, the lands of the littoral and the Greeks", the date of the paintings can be narrowed to the years 1343-1345, as Dušan is still titled *kral* and not *tsar*. His son Uroš is the co-reigning king, but without the title of Autocrator.[2]

In 1966, writing on the painted decor in the naos at Pološko but unaware of the frescoes in the narthex which were still to be uncovered, S. Radojčić had praised the fine, restrained, almost academic quality of that art, likely to be of Constantinopolitan origin.[3] Recognizing its high aesthetic values, Radojčić also noted some unusual details in the iconography. He considered those in the Crucifixion, a large fresco placed in the upper register of the north wall, under the dome (fig. 1). Two particularities distinguish it from conventional representations:

1. a personification of Hades in a cave under the cross: a sharp, pointed end of the cross pierces his belly.[4]

2. an enigmatic half-naked female personification, sitting on the left, at the bottom of the cross, with a large bowl which, according to Radojčić, receives the flow of blood from Christ's side.

While underlining the problem of the role of this figure holding the bowl, Radojčić recalled G. Millet's difficulty in explaining the meaning of the figure collecting blood at the foot of the cross in the "Second Gospel book" of Djruči and in the Gospels from Elisavetgrad.[5] Without being quite explicit about the actual meaning of the figure at Pološko, Radojčić introduced the idea that in the cases of Djruči and Elisavetgrad, the figure at the foot of the cross may represent Eve.

* This is an enlarged version of a paper read at the 15th Spring Symposium of Byzantine Studies, *Byzantium and the Slavs* at the University of Birmingham in March 1981. Among the invited speakers was Gordana Babić who spoke on *The Byzantine element in the wallpainting of medieval Serbia*. The papers of that Symposium were not published. I had an opportunity to discuss the theme of my communication with Gordana Babić before and after the Symposium. She was interested in it and in the following years had often reminded me to prepare it for publication. However, other items had intervened and my study on Polo(ko Crucifixion was left on one side. With much saddness, I have decided to offer it now, in a number of *Zograf* dedicated to Gordana's memory.

1 The church is situated on the left bank of Crna Reka and is now accessible only by boat, over an artificial lake created by the building of a modern dam.

2 C. Grozdanov - D. Ćornakov, *Istorijski portreti u Pološkom (I)*, Zograf 14 (1983), 60-66, figs. 1-5; (II), Zograf 15 (1984), 85-93, figs. 1-8; (III), Zograf 18 (1987), 37-42, figs. 1-7; I. Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Belgrade 1994, 147-150. On Dušan's title in the accompanying inscription, see also D. Korać, *Povelja kralja Stefana Dušana manastiru Svete Bogorodice u Tetovu. Prilog srpskoj diplomatici i sfragistici*, ZRVI 23 (1984), 141-165, esp. 157, n. 93. - Now derelict, the monastery of St. George at Pološko was active for the greatest part of the Ottoman period. It was renovated for the last time in 1881: V. R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Belgrade 1950, 258.

3 S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade 1966, 148. The first detailed description of the frescoes in the naos was given by Dj. Mano-Zisi, *Pološko*, Starinar, III ser., VI (1931), 114-123.

4 Next to the reclining Hades, there are also three small winged demons, unobserved by Radojčić.

5 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1960, repr., 414, 434, fig. 459.



Fig. 1 Polośko, Crucifixion

In his article devoted to the frescoes in the naos of Pološko, V. J. Djurić gave the reading of the Greek inscriptions which accompany the Crucifixion and discussed at some length the iconographic particularities of the scene.[6] Identified as Ο ΑΚΟΡΕΣΤΟΣ ΑΔ(η)Σ (the insatiable Hades), the master of the underworld also expresses his predicament by the following words which run at the bottom of the fresco: ΤΕΚΝΗΑ ΜΟΥ, ΞΙΛΙΝΗ ΜΕ ΛΟ(γ)ΧΕΙ ΕΚΕΝΤΗΣΕΝ ΑΦΝΟ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ Κ(αι) ΤΕΤ(αραγ)ΜΑΙ ΤΑ ΕΝΔΟ ΜΟΥ ΠΟΝΟ ΤΗΝ ΚΙΛΥΑΝ ΜΟΥ ΑΛΓΟ (my children, a wooden spear has suddenly pierced my heart; I am frightened and my entrails are suffering and my belly aches). Djurić found that this quotation is almost identical with a stanza of the kontakion *Triumph of the Cross* by the sixth century Byzantine poet Romanos the Melode. As indicated by J. Grosdidier de Maton,[7] the essential meaning of this passage is also found in a homily on the *Adoration of the Holy Cross* by St. John Chrysostom (PG 62, 747-754). With regard to the female figure at the foot of the cross, Djurić accepted Radojčić's suggestion that she might represent Eve. Although confirming that the inscription adhered closely to Romanos's text, it was in St. John Chrysostom's homily that Djurić found more support for that interpretation. And indeed, St. John Chrysostom does mention Eve and her redemption which elevates her to the status of the Church of Christ. Looking for further references to Eve in connection with the Cross, Djurić also quoted passages from St. John Chrysostom's homily on the Name of the cemetery (PG 49, col. 393-398).

Finally in an article devoted to the cycle of Great Feasts at Pološko, Gordana Babić also examined the fresco of the Crucifixion.[8] Commenting on the inscription, she found the words of Hades's complaint (in a slightly altered version) incorporated in the liturgical office of the Orthros on the third Sunday in Lent by which begins, in the Orthodox Church, the week of the Adoration of the Precious and Life-giving Cross.[9] As far as the half-naked sitting figure is concerned, Babić too was inclined to agree with its identification as Eve, bearing in mind especially the proximity of Mary on the picture itself: overcome with grief, the Virgin is finding support in the arms of two women. Her left arm is stretched to the right and appears to be pointing to the figure assumed to be Eve, whose redemption is about to be achieved. Half-naked as an ancient Gaea, Eve, as the Mother of humanity, would be personifying, according to Babić, the whole nature purified by Christ's sacrifice on the Cross.

Undeniably, on the ideological plane, the well known parallel between Eve and the Virgin Mary as the *New Eve* could have easily been in the thought of those who devised the unusual iconography of Pološko Crucifixion. Moreover, given the fact that the personification holds a bowl about to receive the flow of blood from Christ's side, the notion of Eve as Ecclesia could have been present there too.[10]

The hesitation one feels, however, for accepting that identification comes from the artistic form given to the half-naked woman at the foot of the cross. Cross-legged, the large bowl placed on her lap (but with no other attribute), she has lifted her arms in despair and with both hands is touching (with the intention of tearing?) her dark, short, curly hair. The upper part of her body is strong and muscular, with sharp highlights applied to the modelling. Her head is bent forward, towards the right; under a narrow forehead and arched eybrows, her gaze is directed upward, showing fear and resignation. It is a fine face whose expression matches the solemnity of the event, yet, at the same time, her whole appearance almost shocks with a negative, even sinister quality. This obvious tendency of the artist is at variance with all other representations of Eve in Byzantine art. Whether in illustrations of Creation, Expulsion from Paradise, Anastasis, or Last Judgment, or indeed as an individual figure on fresco paintings, Eve always interprets a view of moderation with reference to the Original Sin. In the belief that fallen humanity will be redeemed thanks to Christ's Incarnation, death and resurrection, Eve, as the first woman, is the one among whose progeny the Virgin Mary will emerge: through the Mother of God, or the *New Eve*, Incarnation will be effected and salvation achieved.[11] Just as in the exegesis, there is a degree of respect for Eve in art. In the illustrations of the Book of Genesis where she is represented young and naked or half clad, her appearance does occasionally reveal her recognition of sin, but her feelings are indicated in a restrained manner. A good example is provided by a highly unusual representation of Eve in a scene of Adam's and her lament after the expulsion, in the fresco Cycle of Genesis at the church of the Pantocrator at Dečani, foundation of king Stefan Uroš III Dečanski. (The paintings were completed during tsar Dušan's reign, around 1350).[12] Wearing draped tunics, but the upper part of their bodies uncovered, the protoplasts are sitting before the door of Heaven, guarded by a cherub. Eve is expressing her grief by pulling her two long plats of hair (Fig. 2). Despite the exceptional nature of this detail depicted in Stephan Dečanski's and Dušan's church which is almost contemporary to Pološko, one realizes that an entirely different approach is reserved for Eve at Dečani than the one applied to the figure at the foot of the Cross at Pološko. Eve in the scene at Dečani is an ordinary, desperate woman; as already indicated, there is something much more disturbing in the character of the figure at Pološko.

Similarly, in the scenes of the Anastasis and the Last Judgment, or in cases when she is represented as an individual figure, Eve is usually depicted as an old woman whose gray hair appears under her veil. The accent is on her old age rather than on her despair and repentance, in spite of the fact that her wrinkled face does sometimes convey torment and worry (fig. 3). In view of all this, and allowing even for the originality of the Pološko painters, I believe that the half-naked figure in the Crucifixion cannot be Eve. I hope that one more look at Romanos' kontakion, St. John Chrysostom's homily on the Adoration of the Cross and some related hymnography, should lead us to a different and more likely solution to the problem. Although centred on a minor iconographic detail, this renewed enquiry is intended as a contribution to the study of the relation between monumental painting and liturgical poetry in a period when in Byzantium and in the lands of its cultural influence, this process had reached its zenith.



Fig. 2 Dečani, Cycle of Genesis (detail) (photo: D. Tasić)

It is clear that the artist of the Crucifixion at Pološko (or those who planned its iconography) had very much in mind the *symbolism* and the *typology* of the Cross, systems so richly represented in patristic exegesis and incorporated in the liturgy. We have seen that the most prominent feature of the painting is the victory of the Cross over Hades. Accompanied by a quotation of Hades's groans as described by Romanos, this victory has been depicted in an explicit and vivid fashion: sharp and pointed as a *wooden spear*, the Cross is nailing down the huge, terrified and *insatiable* master of darkness.[13]

One should note at the same time that the typology of the Cross contained in Romanos's kontakion is one of its main characteristics. This has been emphasized in the commentary by Grosdidier de Maton.[14] Through the dialogue between Hades and the serpent Belial, the poet draws parallels between the *wood* (ξύλον) of the Cross and those other, Old Testament *woods* [or *rods* (ῥάβδοι)], which have prefigured it: wood (i. e. timber used for the Ark) which provided the salvation of Noah, the rod or *sceptre* of Moses which played

6 V. J. Djurić, *Pološko. Hilandarski metoh i Dragušinova grobnica*, Zbornik Narodnog muzeja (collection of studies dedicated to Dj. Mano-Zisi) VIII (1975), 327-344.

7 Romanos le Mélode, *Hymnes*, IV, ed., transl. et comm. J. Grosdidier de Matons, (SC 128), hymne XXXVIII *Triomphe de la Croix*, 263-311.

8 G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, Cahiers Archéologiques 27 (1978), 163-178.

9 *Lenten Triodion* (transl. by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware) London - Boston 1978, 334-352. The feast is also called ἡ μέση ἑβδομάς because it falls in the middle of Lent. See Z. Gavrilović, *The Cosmic Symbolism of the Cross and the Emperor in Ptochoprodromos, Poem IV*, Byzantine and Modern Greek Studies 10 (1986), 195-202.

10 While Djurić states that the flow from Christ's wound is reaching the bowl held by the woman at the foot of the Cross, neither Radojčić nor Babić are affirming this with certainty. Babić maintains that "Elle est prête à recueillir le sang et l'eau qui jailliront de la côte vivifiante du Christ". At present, the flow is not clearly visible on the fresco.

11 R. Murray, *Mary the Second Eve*, Eastern Churches Review III, 4 (1971), 372-384; J. Storer, *The Anastasis in Byzantine Iconography*, M. Litt. Thesis, University of Birmingham, England (1986), 274-279.

12 V. R. Petković - Dj. Bošković, *Manastir Dečani* II, Beograd 1941, 48, Pl. CCLIV; J. Marković - M. Marković, *Ciklus Geneze i starozavetne figure u paraklisu sv. Dimitrija*, Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije, Beograd 1995, 323-352, esp. 331.

13 Although rare in the iconography, the detail of Hades pierced by the Cross in the scene of Crucifixion occurs on earlier monuments, as for instance on the 10th century ivory plaque from the Metropolitan Museum of Art, New York: M. English Frazer, *Hades stabbed by the Cross*, Metropolitan Museum Journal 9 (1974), 153-161. See Babić, op. cit., 173-174, fig. 12.

14 Romanos le Mélode, *Hymnes*, IV, 268.



Fig. 3 Lesnovo, Eve
(photo: I. M. Djordjević)

a part in the salvation of the people of Israel, the wood of Elisha (II Kings, 6, 6) with which the iron axe was retrieved from the Jordan, the wood (i. e. gallows) on which Aman was hanged (Esther 7,7), the tent peg with which Jael proded the temple of Sisara and killed him (Judges 4, 17-22).

Among those *types*, the wood by which Moses made the bitter waters of Marah sweet[15] is singled out in a particular way: it is directly compared to the Cross which, according to the laments of Hades and his companion in the poem, has embittered them, but has made everything else sweet. As a beneficial vine it is now spreading and its stems will be transplanted in Paradise; in vain have they tried to graft bitter shoots on it - the wood's sweetness could not be changed.

In the homily on the Adoration of the Holy Cross attributed to St. John Chrysostom (see above), typology also plays an important role: towards the end of the sermon, the author cites all the virtues of the *rod* (or *stick*) in the events of the Old Testament and concludes that by the ῥάβδος which was a figure of the Cross, God saved the Israelites from the bitter slavery of Egypt (PG 62, 754).

The comparison of the wood used by Moses at Marah to the Tree of Life, found already in the writing of Philo of Alexandria was applied to the symbolism of the Cross by the early Church authors. For Origen (Hom. in Exodum VII, PG 12, 341C-342D), Marah personifies the bitterness of the Old Covenant which, thanks to the wisdom of Christ and the mystery of the Cross, is transformed into the spiritual sweetness of the New.[16]

The episode of the Bitter Waters of Marah figures in the liturgy of the Feast of the Exaltation of the Cross on 14 September[17] which closely resembles that of the Sunday of the Cross, on the third Sunday of Lent, mentioned earlier and the Old Testament reading during Vespers is from Exodus 15, 22-16, 1.[18]

One may also add that a reference to the Bitter Waters of Marah is included in the Great Blessing of Waters on the Feast of Epiphany. Before blessing the water and plunging the cross in it, the priest pronounces a prayer attributed to Sophronios, Patriarch of Jerusalem (7th century) which includes the following words: "Today, the bitter water, as once with Moses and the people of Israel, is changed to sweetness by the coming of the Lord...".[19]

The detail of Hades and his complaint already prove that the symbolism of the Cross around which Romanos's kontakion is composed was well known to those responsable for the iconography of the Crucifixion of Pološko, whether directly or through those parts of the poem which would have been, in the course of centuries, incorporated into a more elaborate scheme of festal hymnography.[20] In my view, it was the reference to the Waters of Marah in that typology which inspired a visual interpretation of Marah's bitterness. I believe that the half-naked woman at the foot of the Cross can be understood as the personification of Πικρία, holding, in the guise of an attribute, a vessel with bitter waters. In the same way as Longinus on the right side of the picture and Hades below, she has just recognized the very moment of the fulfillment of the mystery of the Cross. The sweetness coming out of its wood is transforming the Waters of Marah into a fresh and life-giving source. As once in the wilderness, it can now bring salvation. It is quite natural to assume that the bowl held by her is at the same time an allusion to the chalice and the Eucharist.

The illustration of the miracle of Marah was integrated quite early in the repertoire of Christian art. The oldest

15 Exodus 15, 22-25. Marah of Merrha which Moses named *Bitterness* (Πικρία).

16 Romanos le Mélode, *Hymnes*, IV, 268.

17 Ibid. 305; J. Daniélou, *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament. Sacramentum Futuri*, 147-149, 183-184, 198-199; P. Lundberg, *La typologie baptismale dans l'ancienne église*, Uppsala 1942, 20.

18 *The Festal Menaion* (transl. by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware, with an Introduction by G. Florovsky), London 1969, 135, 151. See also *Zbornik crkvenih pesama*, Beograd 1971, 96.

19 *The Festal Menaion*, 354-355.

20 As a liturgical hymn composed to celebrate one of the major feasts or saints, the kontakion was gradually replaced by the *kanon* from the 8th century onward. Only its *prooimion* and first *oikos* were integrated into the kanon after the sixth ode. However, complete or longer versions of *kontakia* by Romanos and other hymnographers were copied in later periods and are found in *kontakaria*: those are *florilegia* (different from the liturgical books of the same name which contain musical annotation). For Romanos's kontakia preserved in kontakaria of the florilegia type, some of which were copied on Mount Athos, see Grosdidier de Maton, *Romanos le Mélode*, Paris 1977, 67-118; Id., *Romanos le Mélode, Hymnes, I* (SC 99), Paris 1964, 15-44.

preserved examples date to the 5th century and are both in Rome. They are:

- one of the eight larger panels (divided into four scenes) on the wooden door of the Church of Santa Sabina and
- a mosaic panel in the Old Testament cycle in the nave at Santa Maria Maggiore.

At Santa Sabina Moses is represented standing by the tree from which God commanded that he should take the wood for sweetening the bitter stream.[21]

At Santa Maria Maggiore, the stream itself is depicted, with Moses and the Israelites standing by it. This second version will be the one applied to later manuscript illustrations of the Octateuchs.[22]

On Santa Sabina's wooden door, the typological value of the miracle performed by Moses at Marah and of other Old Testament scenes are indicated by the juxtaposition of those from the New Testament, while at Sta Maria Maggiore the accent is rather on the parallel continuity of the story of human salvation.

In Western art, an interesting example of a direct typological connection between the miracle at Marah and the Cross is provided by one of the illustrations of the *Dialogus de laudibus sanctae crucis*, a manuscript written at Regensburg around 1170-1175, now at the Bayerische Staatsbibliothek, Munich (Clm 14159). It contains a series of small pendrawings representing various Biblical events, the bitter waters of Marah among them, each accompanied by a cross.[23]

Although I am not aware of any preserved monument in which the source at Marah is depicted as a woman, I believe that the figure at Pološko can be considered as an example of the survival of a classical motive, not unusual for the period which concerns us. As a personification of a source, it has its *pendants* in the figures representing, for instance, Rebecca's well (πηγή in the text) in the Vienna Genesis (Genesis 24, 13), although, naturally, because of her meaning, her appearance differs from the gracious women at Nachor on the two illustrations of the event in the sixth century manuscript at Vienna.[24] However, other aquatic personifications in the art of Late Antiquity and the early Christian period may bear more resemblance to the Πικρία at Pološko.

I also believe that the personification at Pološko is part of a certain trend already noticed in Serbian churches of this period. I am thinking for instance, of the naked figures (other than demons), represented in the Anastasis at Gračanica and Dečani. At Gračanica (1321), although they are not clearly visible any more, the inscriptions identify them as ὁ θάνατος, ἡ φθορά, ἡ σκυθροπότης, ἡ κατήφεια (Death, Corruption, Sorrow and Gloom). Two similar figures are visible in the region of the Underworld in the Anastasis at Dečani.[25] As counterparts to the poetical expressions concerning the event, in the liturgy of the feast, they reinforce the theological message of the picture. I would say that ideologically as well as pictorially, Πικρία from Pološko belongs to a similar category of iconographic devices.

The figure at the foot of the Cross at Pološko raises the problem of some other figures (although always fully clad) which occasionally appear in that place, holding a cup or a chalice. In her article, Babić has briefly referred to that problem, mentioning the 11th century Gospels, Paris. gr. 74 and two Moldavian Slavonic manuscripts related to it, dating from the 17th century, where a fully dressed woman at the bottom of the Cross probably personifies the Church.[26]

At Pološko, however, the iconographer and the artist of the Crucifixion chose to interpret directly and in detail a hymn by Romanos the Melode: while the incongruous figure of the reclining, transperced Hades matches well his wailing through the stanzas of the poem, the little figure at the foot of the Cross, a miniature masterpiece, illustrates the poet's singing of the bitterness of the world such as it was, before the sweetness of the wood spread over it.

21 A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, 142-144, fig. 338; G. Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom* (Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom 7), Tübingen 1980, Pl. 30-31.

22 C. Cecchelli, *I Mosaici della Basilika di S. Maria Maggiore*, Turin 1956, colour plate XXXIV; B. Brenk, *Die Frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, 120-121.

23 E. Klemm, *Die Zeit der Romanik. Die Regensburger Buchmalerei der 12 Jahrhunderts*, Regensburger Buchmalerei von frühkarolingisher Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, München 1987, N° 38.

24 For the colour reproductions of the miniatures of the Vienna Genesis (ÖNB theol. gr. 31) see A. Grabar, *Byzantium from the death of Theodosus to the rise of Islam*, London 1966, figs. 216 and 218; O. Mazal, *Wienere Genesis*, 2 vols. facs., com., Frankfurt am Main 1980.

25 J. Radovanović, *Jedinstvene predstave Vaskrsenja Hristovog u srpskom slikarstvu XIV veka*, Zograf 8, 34-47; B. Todić, *Gračanica - Slikarstvo*, Beograd-Priština 1988, incorrectly quotes the fresco of the Anastasis at St. Barbara, Soganli, Cappadocia (11th c.) as an earlier example of the personifications included in the scene: at Soganli, the two small figures represent in fact those who are rising from the dead. See J. Storer, *Anastasis* (as in note 11), 172.

26 This is, however, a slightly different motif from the small, paired personifications of the Church (holding a chalice) and the Synagogue (or the New and the Old Testament) escorted by angels, which are also found in the iconography of the Crucifixion from the 11th century onward. See G. Babić - V. Korać - S. Ćirković, *Studenica*, Beograd 1986, 72-73, figs. 63, 64, 67. The best known liturgical source for this theme is the Great Canon of St. Andrew of Crete (8th century) (PG 97, 1352). See K. Orlandos, Δύο Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς δυτικῆς Κρήτης, Ἀρχεῖον τῶν Βυζ. μνημείων τῆς Ἑλλάδος 8 (1955-1956/1), 126-205. St. Andrew's words are: "As a mixing bowl Thy Church has received Thy Life-bearing Side, whence springs to us the double fount of forgiveness and of knowledge, O Saviour, in type of the Old and the New Covenant, and of the two together. See *The Great Canon. A Poem of Saint Andrews of Crete* (transl. by D. J. Chitty), London 1956, 21. For a further discussion of this topic, including a review of the opinions of those scholars who see in the contrast of Church-Synagogue an expression of anti-Semitism, see G. Kühnel, *Wall painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988, 168-171 and 174-177.

Ева или воде у Мери у Полошком?

Зага Гавриловић

Тему рада представља неуобичајена иконографска појединост сцене Распећа у наосу цркве Св. Ђорђа у Полошком, из 1343-1345. године. Реч је о до пола нагој жени приказаној у подножју крста, са зделом у крилу и рукама подигнутим до главе, коју су ранији истраживачи углавном идентификовали са Евом. Аутор прво скреће пажњу на наглашено кобан изглед персонификације, кроз који се снажно тумаче сав њен ужас и очајање. Тиме се, међутим, ово минијатурно ремек-дело уметника јасно разликује од уобичајених представа Еве: као прва жена, из чијег потомства ће свет бити обдарен "новом Евом", тј. Богородицом, Ева је увек насликана одмерено чак и у сценама Првог граха или Изгнанства из раја.

Аутор подсећа на директну везу иконографије ове сцене у Полошком са химном о "Победи Крста" Романа Мелода (представа Ада прободеног крстом, уз навод Романових стихова исписаних на фресци) и предлаже идентификацију загонетне персоникације са горким водама у Мери (Друга књига Мојсијева, 15, 22-25), о којој је такође реч у химни. Дрво које је Мојсије учинио да се горке воде у Мери претворе у слатке и животодавне, познато је у типологији Крста и Древета живота; на тај начин је старозаветну епизоду опевао и Роман, па је вероватно да је уметник у Полошком у периоду када су се додатне персонификације често појављивале у живопису, још једним "знаком" дочарао смисао химне којом је био инспирисан.

Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas

The Portrait of Emperor John VI Kantakouzenos and the Cycle of St. John Damascene

Miodrag Marković

UDK 75.052.033.2.046.3(47):235.3::929-055.1(=773)

In this text, a little known source from the XVII century concerning the wall paintings at the Great Lavra of St. Sabas is analyzed. The Russian monk, Arsenij Suhanov, described the portraits of John VI Kantakouzenos and his wife Irene in the katholikon of the Lavra and also wrote of the painted cycle of the life of St. John Damascene in the parekklesion dedicated to this saint. The author of this study on the basis of various known facts dates these non-preserved frescoes to the middle of the XIV century and attempts to reconstruct their original appearance.

In the course of the major reforms in the Russian church at the time of patriarchs Josif (1642-1652) and Nikon (1652 - 1658) the need was recognized for a detailed knowledge of Greek church books and rituals. For this reason the learned *hieromonk* Arsenij Suhanov, the head of the Sergiev Bogojavlenskij monastery in Moscow, was sent to the East twice.[1] In November 1651,[2] during one of these trips, he arrived at the famous monastic center, the Great Lavra of St. Sabas the Sanctified (so-called Mar Saba monastery), from where one of the most important *typikon* of the orthodox church originated. While staying at the Lavra for several days, Suhanov did more than study liturgical books. He recorded the monastic tradition of the history of Mar Saba and became well acquainted with the entire monastic complex. Returning home, Suhanov wrote fairly detailed descriptions of the what he had seen there in his report which was named "Proskynetarion", emulating Greek travel guides to the Holy Land.[3] All the major structures in the Lavra are mentioned in the work: the main church dedicated to Mary the Theotokos (afterwards called "church of the Annunciation" or "church of St. Sabas"), the cave church called "ἡ Θεόκτιστος ἐκκλησία" ("God-built church", the oldest sanctuary at Mar Saba, today dedicated to Saint Nicholas), the tomb structure of St. Sabas, the small churches of St. John Damascene, St. John Chrysostom and St. George, a number of cells, refectory, etc. (fig. 1-2).[4] Despite its relatively late origin, Arsenij's notes are valuable for the study of the Lavra, since immediately after his visit major changes occurred in the monastery as it suffered in Moslem attacks and thereafter was restored in 1688.[5]

For the study of medieval art, the parts of "Proskynetarion" dealing with the old frescoes at Mar Saba (that is, in the *katholikon* and the *parekklesion* of St. John Damascene) are especially useful since these paintings have almost all disappeared.[6] Besides this, in old descriptions of the Great Lavra these wall paintings were rarely mentioned and then only very briefly.[7] This is particularly true for so-called *proskynetaria*, popular travel guides of the Holy Land, which were created from the XVI century on the territory of the patriarchate of Jerusalem and then copied nearly verbatim and translated throughout the Orthodox world. In this type of book, which was usually illustrated, the frescoes of Mar Saba were normally described in one or two sentences but in a formal way – only telling that there existed wall paintings in the main church and, sometimes, in the church of St. Nicholas with the remark that azure (λαζούριον) or gold leaf were used.[8] Only those descriptions of the Holy Land which contain the personal notes of pilgrims are of more use in the research of the old paintings of Mar Saba. Among these are for example: "Proskynetarion" which was

---

1 Concerning Arsenij Suhanov v. S. Belokurov, *Арсений Суханов*, Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете (henceforth: Чтения), год. 1891, кн. 1 (1891), ч. III, 1-328; *Записки русских путешественников XVI-XVII вв.*, ed. N. I. Prokofjev - L. I. Alehina, Moscow 1988, 450.

2 Belokurov, o. c., 277.

3 Using two manuscripts which were made during the life of Suhanov, N. N. Ivanovskij published the "Proskynetarion", v. N. N. Ivanovskij, *Проскинитарий Арсения Суханова, 1649-1653 г.*, in: Палестинский православный сборник (henceforth: ППС), вып. 21 (т. VII, вып. 3), S.- Petersburg 1889, and on the basis of this edition almost the entire work was published by N. I. Prokofjev and L. I. Alehina, in: *Записки русских путешественников*, 88-132 (with comments on pages 451-456). Part of the text concerning the Great Lavra was published earlier by A. N. Muravjev and archimandrite Leonid Kavelin based on a more detailed handwritten version of "Proskynetarion", v. (A. N. Muravjev), *Путешествие ко святым местам в 1830 году*, ч. I, S.- Petersburg 1840[4], LXVII-LXXII; Archimandrite Leonid, *Лавра св. Саввы Освященнаго*, Constantinople 1867, 108-113.

4 *Проскинитарий*, 195-199; *Записки русских путешественников* 127-129. Numerous pieces of data about the Great Lavra and its structures are found in three monographic studies: Leonid, *Лавра св. Саввы*, passim; S. Vailhé, *Le monastère de Saint-Sabas*, Echos d'Orient II (1898-1899), 333-341, and III (1899-1900), 18-28, 168-177; I. Phokylides, *Ἡ ἱερὰ λαύρα Σάβα τοῦ Ἡγιασμένου ἤτοι ἱστορία τῆς Λαύρας ἀπὸ τῆς ἱδρύσεως αὐτῆς μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων...*, Alexandria 1927. V., also, G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgiques et programmes iconographiques*, Paris 1969, 18-21, 70-72; Y. Hirschfeld, *The Judean Desert Monasteries in the Byzantine Period*, New Heaven and London 1992, passim; J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington 1995, passim (with comprehensive bibliography).

5 Concerning the destructive attacks on Mar Saba during the second half of the XVII century culminating in 1685 when Moslems even occupied the Lavra and used the main church as a warehouse, v. Leonid, *Лавра св. Саввы*, 113 sq; A. Papadopoulos-Keramevs, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*, II, Petropolis 1894, 421; Vailhé, *Le monastère de Saint-Sabas*, EO III, 175 sq; Phokylides, o. c., 543, 556-564. For data about the restoration in 1688 cf. our note 67.

6 About remains of the old frescoes at Mar Saba v. A. Baumstark, *Palaestinensia. Ein vorläufiger Bericht*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 20/I (1906), 159-162; idem, *Wandmalereien und Tafelbilder im Kloster Mâr Sâbâ*, Oriens Christianus, N. S. IX (1920), 123-127; Phokylides, o. c., 37, 66.

7 A large number of old accounts of the Lavra were collected by I. Phokylides (o. c., 422-578). The only accounts he did not use were the travel journals written in Slavic languages including Suhanov's *proskynetarion*.

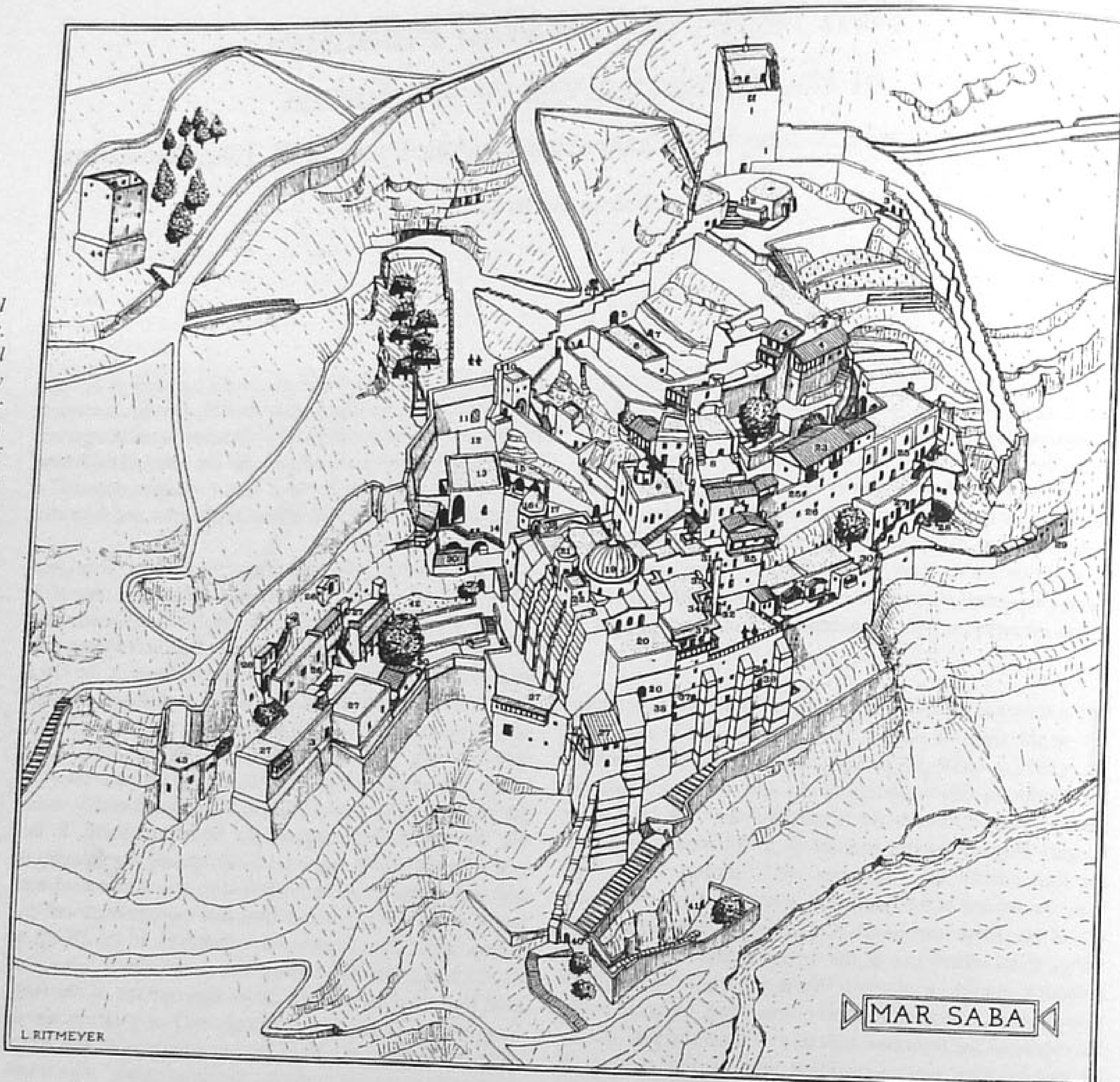


Fig. 1 Great Lavra of St. Saba. An aerial view, designed by L. Ritmeyer (after J. Patrich) 1. Tower of Justinian 8. Chapel of St. John of Damascus 15. "God-built" church (today dedicated to St. Nicholas) 16. St. Sabas' tomb 18-20. The katholikon 29. Chapel of St. John Chrysostom 31. Chapel of St. George 36. Refectory 44. "Women's tower" with the chapel of St. Symeon Nemanja (today dedicated to St. Symeon Stylites)

written (or only transcribed) in verse by *hieromonk* Parthenios in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (1586),[9] descriptions of the Holy Land from the pen of Jesuit Michelle Nau from 7[th] decade of the XVII century,[10] and the travel journal of Serbian *heiromonk* Jerotej from the monastery of Rača who was at the Lavra in 1705.[11] As valuable as these works may be, they contain less detail than the writings of Arsenij Suhanov. It must be noted, however, that he describes in detail only the frescoes in the chapel of St. John Damascene.

As for the wall paintings of the *katholikon* which was built in the time of St. Sabas the Sanctified, but renovated several times (fig. 1-3),[12] Suhanov said that frescoes covered all surfaces in the church and that they were in bad condition in many places.[13] The Russian emissary in the East did not deal

8 The texts of some Greek *proskynetaria* and their Russian and Serbian translations were already published in the last century. Of newer editions v., for example, S. Kadas, *Εικονογραφημένα προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων (τέσσερα ελληνικά χειρόγραφα 17ου–18ου αι.)*, Thessaloniki 1984; *idem*, *Προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων. Δέκα ελληνικά χειρόγραφα 16ου–18ου αι.*, Thessaloniki 1986; M. Harisijadis, *Gavrilo Tadić. Poklonjenije častnogo groba i svetih mest va svetom grade Jerusalime*, Književna istorija XIX/73-74 (1986), 113-129, fig. 1-31. For other important literature v. Dj. Trifunović, *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Belgrade 1990, 298-300.

9 A. K. Papadopulo-Keramevs - P. V. Bezobrazov, *Восемь греческих описаний св. мест, XIV, XV и XVI вв*, ППС 56 (XIX/2), S.-Petersburg 1903, 84, 215.

10 M. Nau, *Voyage nouveau de la Terre Sainte*, Paris 1679, 446-452 (quoted from Vailhé, o. c., 174, and from Phokylides, o. c., 557-562).

11 *Путьшаствие к граду Иерусалиму Иерофея, Иеромонаха Рачанинскаго, в лето от бытия 7212, а от Р. Х. 1704 месеца иолиа 3*, ed. O. Bodjanskij, Чтения 1861/4 (1861), ч. III, 25.

12 About the principal church of the Lavra v. Leonid, *Лавра св. Савы*, 25 sq, 80 sq; Vailhé, o. c., 334 (EO II), 168 sq (EO III); Phokylides, o. c., 17-55 et passim; Patrich, o. c., 63, 72-75, fig. 8-9, 12, 18-22, 80.

13 The note concerning the condition of the frescoes in the *katholikon* at the time of Suhanov's visit to the Lavra is found only in some manuscripts of "Proskynetarion", v. A. N. Muravjev, *Путешествие*, LXVII; Leonid, *Лавра св. Савы*, 110. The remains of old wall paintings could be seen in the main church until the middle of the XIX century. Probably because of the consequences of the violent earthquake in 1834, at that time a Russian artist repainted the church. Cf. Leonid, o. c., 110; (Hier. Pahomij), *Путеводитель по Святому граду Иерусалиму и вообще по святым местам Востока*, S. Petersburg 1864[2], 92; (Hier. Arsenij Minin), *Путеводитель во святый град Иерусалим ко гробу Господню и прочим святим местам Востока и на Синай*, Moscow 1904[8], 207. A. Baumstark, nevertheless, registered some of the old frescoes in the *katholikon* of Mar Saba at the beginning of the XX century, cf. Baumstark, *Palaestinensia*, 161 sq; idem, *Wandmalereien*, 123-125. It is possible, however, that these can no longer be seen since the wall paintings of the main church were again repainted between 1916-1920, v. Phokylides, o. c., 52 (note 1).

with individual themes and figures except for the representations of the Byzantine emperor John VI Kantakouzenos and his wife (Irene Asanina Palaiologina) which he observed on the western wall of the nave of the great church of Mary the Theotokos beside the entry into the narthex.[14] This testimony is nonetheless important, since there is no other known portrait of John VI in medieval wall painting.[15] One of Kantakouzenos' representations is preserved on the eastern wall of Hilandar's esonarthex beside the painting of the Serbian king, Stefan Uroš III Dečanski, but this example is on the layer of painting from the XIX century. Although in general this layer repeats the disposition and iconography of the older frescoes, it is almost certain that in the case of this painting there was a deviation. Between 1321 and 1331, where Kantakouzenos' portrait is now located, there most probably existed the portrait of Stefan's son, "junior king" Stefan Dušan.[16]

Even though Arsenij speaks of the imperial images in two passages, in view of the iconographic character of the portraits from the Great Lavra, his writing would not be so important had he not mentioned the *suppedia* with double-headed eagles (*"...и образ его* [Kantakouzenos'] *написан ... с женой в царском платье и в венцах, на подножиях написаны орлы двоеглавные."*).[17] This type of *suppedion* was a characteristic element of Byzantine imperial iconography in the art of the Palaiologan period. It is also found on the famous representations of John VI (fig. 4) from an illustrated manuscript of his theological writings dated 1375 (Paris, Bibliothèque Nationale, *cod. gr. 1242*, fol. 5v and 123v).[18] Since imperial *suppedia* ornamented with double-headed eagles were quite rarely painted before or after the era of Palaiologoi,[19] its appearance here at Mar Saba could represent a good argument for dating the frescoes of the *katholikon*, assuming that Suhanov saw the portraits in their original aspect. This is very possible since available sources do not mention any kind of restoration to the wall paintings in the *katholikon* of Lavra during the second half of the XIV, the XV, the XVI, nor the first half of the XVII century.[20]

Another part of "Proskynetarion" may be of value in dating the portraits which adorned the western wall of the main church of Mar Saba. Although it is not expressly stated, the context in which the emperor's portrait is twice mentioned would suggest that John VI Kantakouzenos was painted because of his role as *ktetor* of the renovation of the *ka-*



Fig. 2 Great Lavra of St. Saba. General view

tholikon. According to statements of *hieromonk* Arsenij, the emperor renovated and strengthened the partially ruined church, covered it with stone vaults, and built the dome.[21] Suhanov did not mention who paid for painting the renovated church, but it would be logical to suggest that this was also done by Kantakouzenos. This presumption was also supported by the text of a Greek proskynetarion from XVI century, where it is stated that the main church of the Lavra was painted "from the time of emperor Manuel Kantakouzenos autokrator of Romans."[22] The fact that here John VI is not

14 *Проскинитарий*, 195-196; *Записки русских путешественников*, 127-128.

15 The register of preserved representations of emperor John VI made by D. Nicol states that Kantakouzenos, as the monk Ioasaph, was depicted on the western pier of the southern colonnade in the nave of the church of St. Demetrios in Thessalonike, v. D. M. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus), ca. 1100-1460. A Genealogical and Prosopographical Study*, Washington 1968, 103 (N° 178). However, at this location is painted a young martyr (probably St. Demetrius) who, as a mediator, leads an archpriest (whose figure is much smaller) to the child Christ and the Virgin, depicted in the upper right corner. This martyr was most often identified as St. Ioasaph and the archpriest as St. Gregory Palamas, while imputing to the painting a fairly daring interpretation: St. Ioasaph symbolically represents Kantakouzenos (that is monk Ioasaph), who is censed by Palamas because of his support of the famous Thessalonician archbishop and hesychasm. V. Ch. Mauropoulou-Tsioume, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Athens 1992, 665-668, πίν. 150 (with earlier opinions); eadem, *Byzantine Thessaloniki*, Thessaloniki 1993, 168.

16 Cf. V. J. Djurić *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Hilandarski zbornik 7 (1989), 120, fig. 8, 13.

17 *Проскинитарий*, 195-196; *Записки русских путешественников*, 127-128.

18 I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 129-136, fig. 86-89.

19 Cf. A. Solovjev, *Les emblemes heraldiques de Byzance et les Slaves*, Seminarium Kondakovianum 7 (1935), 119-164; B. Hemmerdinger, *Deux notes d'heraldique*, Byzantinische Zeitschrift (henceforth: BZ) 61/2 (1968), 305-309; Spatharakis, o. c., 168 sq, 264; L. Hadermann-Misguich, *Tissus de pouvoir et de prestige sous les Macédoniens et les Comnènes. A propos des coussins-de-pieds et de leurs représentations*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περ. 4, τ. 17 (1993-1994), 127 sq.

20 Leonid, *Лавра св. Саввы*, 81-113; Vailhé, o. c., 169-175 (EO III) 169-175; Phokylides, o. c., 500-554.

21 *Проскинитарий*, 195-196; *Записки русских путешественников*, 127-128. This is the only source which mentions that Kantakouzenos was a *ktetor* at Mar Saba. The Emperor himself did not specifically mention his acts of donation in his writings. He spoke only of his contribution to the restoration of St. Sophia in Constantinople, v. *The History of John Cantacuzenus (Book IV)*. Text, translation and commentary T. S. Miller (dissert., Washington 1975), Ann Arbor 1987, 64-65, 167, 273-274; cf., also, C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962, 67 sq.

22 Phokylides, o. c., 513 ("... ὁ ναὸς ... εἶναι ἀπὸ τὸν καιρὸν τοῦ βασιλέως κυροῦ Μανουὴλ τοῦ Καντακουζηνοῦ καὶ αὐτοκράτορος Ρωμαίων ἱστορισμένος").

mentioned, rather his second son, does not present a particular problem since Manuel was never emperor, nor was he ever related to Mar Saba in any other source. Therefore, with a fair amount of confidence it can be assumed that this was a mistake in the writing (or copying) of the *proskynetarion* or that in the XVI century some of the facts had been forgotten.[23] Nevertheless, a definite answer on the question of whether or not Kantakouzenos was the *ktetor* of the paintings which were seen by Suhanov in the *katholikon* of the Lavra can not be given for now. Besides the impreciseness of the aforementioned *proskynetarion*[24] and the fact that the learned Russian *hieromonk* did not mention John VI as the commissioner of the frescoes, there are other reasons that call for caution in reaching any conclusion.

First of all, the fact must not be forgotten that in medieval churches it was not unusual to paint the founder who financed the building construction only. This occured also when the church was painted many years after his death. We will mention for example the portrait of Symeon Nemanja at the Church of the Virgin at Studenica, Stefan Dečanski at Dečani, and Nikephoros II Phokas at the *katholikon* of the Lavra of St. Athanasios on Mount Athos.[25] However, it is not likely that the portrait of John VI from Mar Saba belonged to this category of "posthumous" founders' portraits since, according to the testimony of Suhanov, the emperor's wife, Irene, was painted beside him. The execution of her portrait at a time when she was not in power is all but out of the question, particularly in church where she did not personally participate as a *ktetor.* Were this true, this would be an exceptional occurrence in the history of medieval wall painting in the Orthodox world. It must be remembered that there were churches where the image of the ruler's wife is absent even when her husband was the donor of the paintings.[26]

It must also be kept in mind that during medieval times in certain parts of the "Byzantine commonwealth" there was the practice of painting the contemporary emperor in churches erected and painted by local nobles and church dignitaries. Most often this was done as an expression of the hierarchical order in society and of the legitimacy of the donor's act.[27] Emperor John VI Kantakouzenos naturally did not have any authority in the territory in which the Great Lavra of St. Saba was located, but it must not be ignored that for many centuries the influence of Constantinople on the patriarchate of Jerusalem was very great. Moreover, the Orthodox Jerusalem patriarchs often lived in exile in the Byzantine capital from the time of the establishment of the Latin Kingdom of Jerusalem.[28] At the time of Kantakouzenos' reign these ties were particularly strong since the patriarchal throne in the Holy City was occupied by the emperor's close friend, Lazaros. Being removed from his position during civil war in Byzantium by the Constantinople patriarch John XIV Kalekas and by monk Gerasimos (Lazaros' former opposing candidate), Lazaros again was recognized as the lawful patriarch of Jerusalem in 1347 with the help of Kantakouzenos. He was, thereafter, once more officially recognized by the Egyptian sultan in October 1349, again with Kantakouzenos' help. Only then did Lazaros, for the first time since 1341, succeed in returning to Jerusalem where he then stayed for the next fifteen years.[29] In that period he could very well have influenced the decorative program of the Mar Saba churches since the monastery was under his jurisdiction. The patriarchs of Jerusalem, after all, were very significant in the life of the Great Lavra from its very foundation.[30] It is not impossible, consequently, that patriarch Lazaros himself was responsible for the portrayal of John VI Kantakouzenos in the *katholikon* of the Lavra. His reasons for emphasizing this Byzantine emperor would not have been only personal. More than most of his predecessors, Kantakouzenos cared for the Greek churches in Palestine. In the summer of 1349 he sent emissaries to the Mamluk sultan of Egypt, al-Nasir Hasan (1347-1351, 1354-1361), after which the church and Christians in the Holy Land enjoyed total protection for a time.[31] It is most probable that the renovation to the *katholikon* at the Great Lavra was carried out immediately after this.

From what has thus far been stated two conclusions can be drawn: the portraits which at one time existed on the western wall of the *katholikon* of Mar Saba were most probably commissioned by John VI Kantakouzenos, or even possibly by Lazaros, the Jerusalem patriarch; and these portraits were painted in the reign of Kantakouzenos (more precisely between the end of 1349 and the end of 1354). The main indicators in such a dating (the patronage of Kantakouzenos in the Lavra, the statement in one *proskynetarion* that the main church of Mar Saba was painted "from the time" of an emperor from the Kantakouzenous family, and the presence of empress Irene's portrait) can not, nevertheless, completely rule out the possibility that in place of the original frescoes Suhanov in 1651 saw some newer layer which absolutely followed the program and the iconography of old wall paintings.[32] Even if this were the case, however, it is certain that the portraits of the imperial pair from the Great Lavra were painted in the spirit of the artistic tradition of the Palaiologan period, and this conclusion allows us to create a somewhat clearer image of them. For the "reconstruction" of the Kantakouzenos' representation, his portraits in the aforementioned *cod. gr. 1242* (fig. 4-5) can be used,[33] as well as his images on coins and seals (fig. 6).[34] Regarding the representation of empress Irene Asanina, the only reliable identified image which has been preserved is on a lead seal from the former collection of N. P. Lihačev (fig. 7).[35] The analysis of all these images and the other portraits of rulers in the art of the Palaiologan period suggests that John VI, in his representation at Mar Saba, most probably had a domed crown on his head, an imperial *sakkos* and *loros*, and among the remaining *insignia* he would have carried a cruciform scepter in his right hand and an *akakia* in his left. Empress Irene would have possibly had an open crown, a long dress with wide long arms, a *loros*, and in her hand held a scepter in the form of a branch ornamented with precious stones (a so-called "τὸ βάϊον").[36] This type of portraits required that both figures be shown in strictly frontal poses. The *suppedia* with double-headed eagles, which together with the crowns and imperial dress were the only *insignia* mentioned by Suhanov, were mostly commonly painted in the form of red cushions. This is most likely how these would have been painted in the *katholikon* at Mar Saba.[37]

* * *

As it has already been stated, Suhanov left a more detailed description of the wall paintings in the small church built inside the cell of St. John Damascene (fig. 8-9).[38] In fact, he described six scenes which illustrate occurrences in Damascene's life. This testimony is very important since only one fragment of the wall paintings in the *parekklesion* survived until today,[39] and therefore, from what we know, there is no other textual or pictorial data concerning hagiographic cycles of this saint in the medieval art of the Eastern Christian world.[40] Besides this, researchers who engaged in



Fig. 3 Great Lavra of St. Saba.
The katholikon, interior (after J. Patrich)

23 It is interesting that many younger transcriptions of this older version of the *proskynetarion* repeat that "Emperor Manuel" is connected to the *katholikon* at Mar Saba. These younger transcriptions, however, explicitly state that he built the main church and painted it with azure, but in place of the family name Kantakouzenos is written the epithet "Porphyrogenetos" (which is also a mistake since he was born well before his father became emperor). Cf. Phokylides, o. c., 544; S. N. Kadas, *Εικονογραφημένο Προσκυνητάριο των Αγίων Τόπων (κωδ. 159 της Μονής Γρηγορίου),* Κληρονομία 9/2 (1977), 411; Harisijadis, o. c., 127. Concerning Manuel Kantakouzenos v. Nicol, o. c. 122-129; R. Radić, *Vreme Jovana V Paleologa*, Belgrade 1993, 127 et passim.

24 It must be stressed that in the *proskynetarion* is written "the church was painted **from the time of** emperor..." but not "the church was painted by the emperor...", cf. our note 22.

25 I. M. Djordjević, *Sveti Simeon Nemanja kao Novi Joasaf*, Leskovački zbornik 33 (1993), 161-162, fig. 1 (with earlier literature); D. Vojvodić, *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati*, in: Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije, Belgrade 1995, 265-275, 278-280, fig. 3, 12, 14; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1297, pl. 139/2.

26 Cf. Vojvodić, o. c., 272-273.

27 V., for example, V. J. Djurić, *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske (henceforth: ZLUMS) 4 (1968), 76-87; G. Babić, *O portretima u Ramači i jednom vidu investiture vladara*, ZLUMS 15 (1979), 173-176; V. J. Djurić, *Društvo, država i vladar u umetnosti u doba dinastije Lazarević-Branković*, ZLUMS 26 (1990), 23-29.

28 Concerning the history of the patriarchate of Jerusalem and its relationship with Constantinople v. I. I. Sokolov, *Иерусалимская церковь*, in: Православная богословская энциклопедия, t. VI, S.-Petersburg 1905, 363-418; R. Janin, *Les églises orientales et les rites orientaux*, Paris 1955, 153-155; D. Baldi, *Christian Jerusalem. Greek Patriarchate*, in: New Catholic Encyclopaedia, vol. VII (Washington 1967), 881-889 (with literature); Ch. Papadopoulos, *Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας Ἱεροσολύμων*, Athens 1970².

29 Cf. P. Wirth, *Der Patriarchat des Gerasimos und der zweite Patriarchat des Lazaros von Jerusalem*, BZ 54/2 (1961), 319-323; *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (henceforth: PLP), ed. E. Trapp, fs. 6, Wien 1983, 127-128 (N° 14350); T. S. Miller, *A New Chronology of Patriarch Lazarus' Persecution by the Mamluks (1349-1367)*, Orientalia christiana periodica (henceforth: OCP) 41/2 (1975), 474-478; Radić, o. c., 101, 161, 193-194.

30 V., for example, Leonid, *Лавра св. Саввы*, 16; Phokylides, o. c., 192; Babić, *Les chapelles*, 18; Patrich, o. c., 63.

31 Cf. Nicol, o. c., 70-71; Radić, o. c., 193-194.

32 According to the aforementioned testimony of A. Baumstark (our note 13), at the beginning of this century there existed several frescoes in the *katholikon* which, by his judgment, could be dated mid XVII century, cf. Baumstark, *Palaestinensia*, 161-162.

33 On this and less important representations of John VI Kantakouzenos in Greek manuscripts v. Spatharakis, *The Portrait*, 129-139, 177, 256, 260, fig. 86-89, 92, 121.

34 For Kantakouzenos' coins v. T. Bertelè, *Monete dell'imperatore Giovanni VI Cantacuzeno*, Zbornik radova Vizantološkog instituta VIII/1 (1963), 43-59, T. I-IV; Ph. Grierson, *Byzantine Coins*, London, Berkeley and Los Angeles 1982, 293-294, 300, 309, 312-313, pl. 81/1296, 83/1326-1327, 89/1427, 94/1500-1502; D. R. Sear, *Byzantine Coins and Their Values*, London 1987², 469-470. For seals v. F. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, Münich 1948, 327, pl. 119/1; G. Zacos – A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, vol. I/1, Basle 1972, 125-126 (No 128), pl. 31/128. In the literature at one time the hypothesis was given that John VI with empress Irene and their grandson Andronikos (IV) Palaiologos was portrayed on small ivory *pyxis* from the Dumbarton Oaks Collection (v. *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. 3: Ivories and Steatites*, by K. Weitzmann, Washington 1972, No 31, pgs. 77-82, pl. LII-LIII, with earlier literature), but it seems that this assumption is convincingly denied by the identification of these figures as emperor John VII Palaiologos, his wife Irene Gattilusio and their son Andronikos (V) Palaiologos; v. N. Oikonomides, *John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers (henceforth: DOP) 31 (1977), 329-337.

35 V. N. P. Lihačev, *Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон*, S.-Petersburg 1911 (Описание таблиц, pgs. 35-36, Pl. VIII/20).

36 Concerning ruler's dress and *insignia* in the art of the Palaiologan period v. S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934, 80-86; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues* (Actes du colloque, sept. 1968), Venice 1971, 101 sq; G. Babić, *Vladarske insignije kneza Lazara*, in: *O knezu Lazaru* (Naučni skup u Kruševcu, 1971), Belgrade 1975, 67-68; Spatharakis, o. c., 132 et passim, fig. 86-87, 93, 108-110, 134-136, 175, 180-181; D. Vojvodić, *Vladarski portreti srpskih despota*, in: Manastir Resava. Istorija i umetnost, Despotovac 1995, 86.

37 Spatharakis, o. c., 264.

38 *Проскинитарий*, 196-197; *Записки русских путешественников*, 128.

39 Baumstark, *Palaestinensia*, 159-161; Phokylides, o. c., 66. Unfortunately, it was not possible for us to confirm if this fragment which Baumstark dated to the XIII or XIV century still exists. It is not mentioned in the list of the wall-paintings in the Mar Saba monastery, which was made 30 years ago by O. Meinardus, *Wall-Paintings in the Monastic Churches of Judaea*, Oriens Christianus 50 (Wiesbaden 1966), 46-49.

40 Cf. T. Gouma-Peterson, *Narrative Cycles of Saints' Lives in Byzantine Churches from the Tenth to the Mid-fourteenth century*, The Greek Orthodox Theological Review, vol. 30/N° 1 (1985), 31-44 (with incomplete lists of saints whose cycles occurred one or more times in Byzantine wall paintings from 900 to 1350). Only G. Babić wrote in more detail about medieval iconography of St. John Damascene: *Les moines-poètes dans l'église de la Mère-de-Dieu à Studenica*, in: Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine (Medjunarodni naučni skup, Belgrade 1986), Belgrade 1988, 206-210. For more brief references to depictions of this saint v. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III/2, Paris 1958, 725-726; C. Colafranceschi, *Giovanni Damasceno. Iconografia*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, t. VI, Rome 1965, 739-740; G. Kaster, *Johannes von Damaskus*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Rome-Freiburg-Basle-Vienna 1974, 102-104; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: *The Kariye Djami*, vol. 4, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 310, 334; A. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, Zograf 10 (1979), 13-16; G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Belgrade 1986, 166.



Fig. 4
The Council of John VI Kantakouzenos (detail), c. 1375. Paris, Bibl. Nationale, cod. gr. 1242, fol. 5v

the iconography of St. John Damascene did not find any cycle based on the Life of this famous Christian writer in the art of the medieval West where he was also popular.[41] To be truthful, there is one example in the West (the stained glass of the cathedral in Milan - the work of Nicolò da Varallo and an anonymous Lombardian master in the end of XV and beginning of XVI century), but this example is a typical renaissance work (fig. 10) and is not of any help in the study of the medieval iconography of this cycle.[42] Consequently, the cycle which once existed in the Great Lavra of St. Saba deserves to be examined in more detail.

The first of the six scenes mentioned by Suhanov depicted a "czar" (actually one of the Umayyad caliphs whose capital was at Damascus[43]) interrogating John about the letter from iconoclastic emperor (Leo III) from Constantinople. The second scene showed the "czar" (caliph) ordering John's arm to be cut off. The third scene described the Virgin healing the saint's arm, and the fourth how the "czar" (caliph) askes for John's forgiveness for the unjust punishment and again offers him the position of "vizier" (the administrator of the court). The fifth showed Damascene's arrival at the monastery of St. Saba to become a monk, and in the sixth John as an old man sitting in his cell writing a book.[44] All these occurrences are well known thanks to hagiographic literature. It seems that the first to write these down was the Syrian monk Michael, the author of the oldest comprehensive Life of St. John Damascene. It was written in Arabic immediately after 1085. The same events were written down in Greek in greater detail at the end of the XI or the beginning of the XII century by patriarch of Jerusalem John VIII who, in fact, expanded monk Michael's work.[45] In addition to the events which were mentioned by Suhanov, both authors also wrote about other major episodes in the saint's life (his birth, baptism, the education of young John together with his adopted brother Kosmas, the caliph's choosing John for his chief advisor, John's prayer before the Virgin's icon for healing, John giving alms and freeing his slaves before entering the monastery, his life as a novice in the Lavra with episodes such as selling baskets in Damascus and the banishing of John from his cell, ordination for the priesthood in Jerusalem, return to the Lavra, and his death).[46] We mention these since some of the episodes may also have been painted, keeping in mind the usual themes of hagiographic cycles in Byzantine art and the cycles' relationship to their written sources. True, on the basis of Arsenij's account it can be imagined that there were no more frescoes in the *parekklesion* of St. John Damascene, but there is reason to suggest that at the time of the Russian emissary's visit the wall paintings of the small church were not preserved in full. Metropolitan of Smyrna Daniel, who somewhere between 1476 and 1497 under the directive of Constantinople patriarch Maximos traveled to Palestine, testified that at the time of his visit to Mar

41 Concerning the esteem in which John Damascene was held in the West v. J. de Ghellinck, *L'entrée de Jean de Damas dans le monde littéraire occidental*, BZ 21 (1912), 448-457; G. Hofmann, *Johannes Damaskenos, Rom und Byzanz (1054-1500)*, OCP XVI/1-2 (1950), 177-190; J. Nasrallah, *Saint Jean de Damas. Son époque - sa vie - son oeuvre*, Harissa 1950, 134-135, 173-176.

42 Cf. G. C. Sciolla, *Ipotesi per Nicolò da Varallo*, Critica d'Arte, An. XIII, N. s., fs. 78 (Firenze 1966), 27-36, fig. 1-3,5-6; fs. 79 (1966), 29-39, fig. 17-19, 21-23. The representations of the miraculous healing of Damascene's arm in the illustrated Flemish books of "Miracles of the Virgin", from the mid-XV century, are also without any importance in the study of byzantine iconography of the cycle of the life of St. John Damascene, v. Nasrallah, o. c., fig. on page 76; L. M. J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, Brussels-Amsterdam 1959, 77-79, 92-93, 95-98 (with literature).

43 For detailed data on the life of St. John Damascene v. M. Jugie, *La Vie de saint Jean Damascène*, EO 23 (1924), 137-161; Nasrallah, o. c., 57-129.

44 For a description of all scenes v. *Проскинитарий*, 197; *Записки русских путешественников*, 128.

45 On the Life of St. John Damascene in Arabic v. G. Graf, *Das arabische Original der Vita des hl. Johannes von Damaskus*, Der Katholik, Jhg. 93 (Meinz 1913), Hf. IX, 164-190, Hf. XI, 320-331; M. Gordillo, *Damascenica, I. Vita Marciana, II. Libellus orthodoxiae*, Roma 1926, 52-55; Nasrallah, o. c., 1-2, 5. For the dating of the Greek version of this Life (BHG 884) to the end of the XI or begining of the XII century and its attribution to partiarch John VIII cf. Gordillo, o. c., 55-57; M. Jugie, *Une nouvelle vie et un nouvel écrit de saint Jean Damascène*, EO 28 (1929), 35-36; Nasrallah, o. c., 2-3; Th. E. Detorakes, *'Ανέκδοτος βίος Κοσμᾶ τοῦ Μαϊουμᾶ*, Επετηρίς Έταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 41 (Athens 1974), 261; A. Kazhdan, *John of Damaskus*, in: *Oxford Dictionary of Byzantium* (henceforth: ODB), vol. 2, London-Chicago 1991, 1063-1064. It must be mentioned that there also exists the opinion that both these versions were writen much earlier. In fact, some scholars think that the text in Arabic was writen in the IX or X century in spite of the dated authobiographic note of monk Michael and that the work was later elaborated in Greek by patriarch John VII (964-966). Cf., for example, B. Hemmerdinger, *La Vita arabe de saint Jean Damascène et BHG 884*, OCP 28/2 (1962), 422-423.

46 For the contents of the Arabic Life v. Graf, o. c., 171-190, and for the Greek version from the pen of patriarch John cf. PG 94, col. 429-490.

Saba the tower of St. John Damascene was not covered since the roof had been destroyed.[47] It must also be remembered that Suhanov found the frescoes of the *katholikon* in bad condition.[48]

When analyzing the relationship between the aforementioned *Vitae* of St. John Damascene and the individual scenes in the cycle, only two passages in Arsenij's writings call for attention, since these contain details which are not found in the works of the monk Michael and of the patriarch John. Firstly, Suhanov in describing the scene of the caliph's punishing John says that the saint's arm was cut off "to the elbow, but not to the wrist".[48] Further he mentions that in the scene "Entering the Lavra of St. Saba" John meets the *hegoumenos* and the brothers outside the monastery. In addition, Kosmas, the future bishop of Maiouma, is not mentioned at all, although according to both comprehensive *Vitae*, John arrived at the Lavra together with him.[50] These deviations from the primary textual sources could be interpreted in two ways. Perhaps, the painter simply freely interpreted the events recorded in the two most important Lives, but the possibility must not be rejected that besides these texts he consulted the text of *enkomion* of St. John Damascene which was written by Constantine Akropolites, a Constantinopolitan hagiographer, in the last decades of the XIII or the beginning of the XIV century. Of all the hagiographic works inspired by the life of St. John Damascene, only in this text is Kosmas not mentioned in the description of the arrival of the great theologian at Mar Saba.[51]

The eventual reconstruction of the iconographic formulae of the compositions from Great Lavra is not possible because of the absence of preserved medieval cycles of St. John of Damascene. With somewhat more certainty we can only speak of the scene "St. John Damascene Writes in His Cell". It certainly did not differ greatly from scenes of St. John Damascene at his writing table preserved in the pendentives of subsidiary domes of several eastern-Christian churches (for example: the southern *parekklesion* of the church of the Chora Monastery in Constantinople, about 1320; exonarthexes of the churches in Moldavian monasteries Humor and Sucevita, from the XVI century).[52] In all these monuments St. John Damascene is depicted in the same manner as the evangelists - in his work room, at the table on which the instruments for writing can be seen (fig. 11). It must be also kept in mind that this scene occurs in some

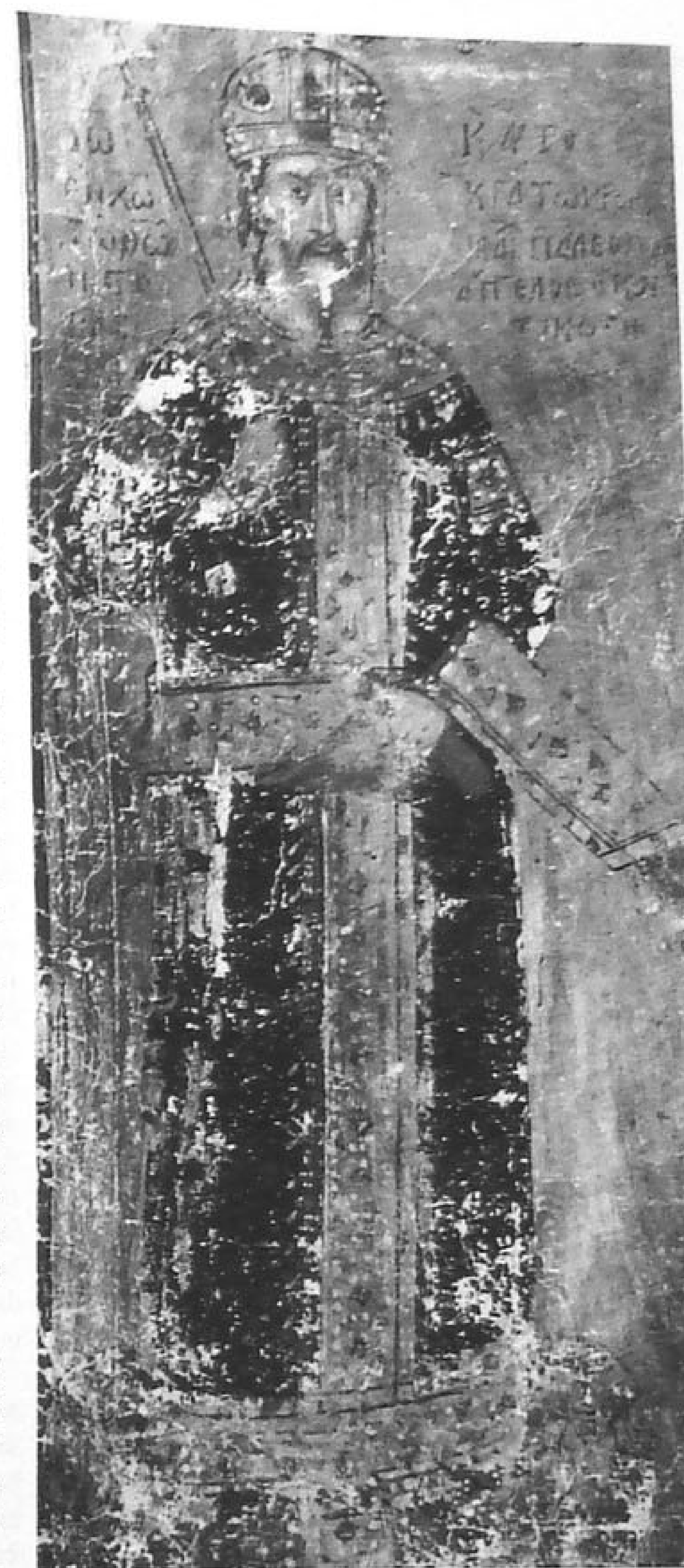


Fig. 5
John VI Kantakouzenos, c. 1375. Paris, Bibl. Nationale, cod. gr. 1242, fol. 123v

47 *Διήγησις Δανιὴλ μητροπολίτου 'Εφέσου καί περίοδος τῶν 'Αγιῶν Τοπῶν*, ed. G. Destunis, ППС 8 (III/2), 1884, 21, 55. The journey was carried out by the order of Maximos III (1476-1481/82) or Maximos IV (1491-1497). For chronological data on these patriarchs v. V. Grumel, *La chronologie*, Paris 1958, 437.

48 Some other pilgrims from the XVII century also witness to the bad condition of wall paintings in the *katholikon* of Mar Saba, cf. Vailhé, o. c., 174.

49 *Проскинитарий*, 197; *Записки русских путешественников*, 128. Judging by Graf's translation (Graf, o. c., 178-180), the Arabic Vita clearly states that Damascene's hand on his right arm was cut off, and this is more or less explicitely repeated in various Greek hagiographic works about the great hymnographer, v., for example, PG 94, col. 455-460; Nasrallah, o. c., 78-79; T. Detorakis, *La main coupée de Jean Damascène (BHG 885c)*, AB 104/3-4 (1986) 371, 378-379. For the scene at Mar Saba where, according to Suhanov, St. John's arm was cut off to the elbow, we did not find a corresponding textual source even though besides the most comprehensive texts, all the remaining published Lives of Damascene were also reviewed (PG 94, 501-504; Gordillo, o. c., 63-67; A. Papadopoulos-Keramevs, *'Ανάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας*.., t. IV, Petropolis 1897, 271-302, 303-350). However, it was must be cautioned that some more recent and less important *Vitae* of the saint have not been published, cf. Nasrallah, o. c., 6-7; J. M. Hoeck, *Stand and Aufgaben der Damaskenos-Forschung*, OCP XVII (1951), 6-13; F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca*, I, Brussels 1957³, 136-137, II, 17-19; *Auctarium BHG*, Brussels 1969, 101; *Novum Auctarium BHG*, Brussels 1984, 109.

50 *Проскинитарий*, 197; *Записки русских путешественников*, 128. Cf. Graf, o. c., 180; PG 94, col. 461-464.

51 About Constantine Akropolites (born mid-XIII c. and died in, or before, May 1324) cf. D. Nicol, *Constantine Akropolites*, DOP 19 (1965), 249-256; PLP, fs. 1, 1976, 49 (Nr. 520). For the quoted passage from his enkomion of St. John Damascene cf. PG 140, 851-854. For bibliographic data of the texts of the remaining *Vitae* of Damascene cf. our notes 46 and 49.

52 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. III, New York 1966, 426-427; Der Nersessian, o. c., 310; P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture*, Paris 1930, 212, T. XXVI/2, LXIII/2. For some other examples cf. Grabar, *Les images des poètes*, 14. The poet saints were also painted on the pendentives of the dome above narthex of the Serbian church St. Nicholas in Jošanica at Jagodina during the first decades of the XV c. However, there the fresco in the northeastern pendentive is not preserved and it is precisely at this location where St. John Damascene was usually painted, cf. R. Nikolić, *Prilog proučavanju živopisa manastira Jošanice*, Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Srbije IX (1970), 139, fig. 8, 11.

Byzantine illuminated manuscripts, but there the iconography is different from the composition described by Suhanov. Thus, for example, in the *Menologion of Basil II* (Biblioteca Apostolica Vaticana, *gr. 1613*, pg. 213), dated about 985, beside St. John at the same writing table is seated his brother Kosmas (fig. 12).[53] About one hundred years later, in the illuminated manuscript of the *Homilies of St. Gregory of Nazianzos* (Greek patriarchate library in Jerusalem, *Taphou 14*, fol. 93r), the work of the famous hymnographer in his cell is watched by several anonymous monks of the Lavra (fig. 13).[54] In the illustrated narrative of Barlaam and Ioasaph from the XII or XIII century (Iveron monastery, *cod. 463*, fol. 1v) John Damascene is shown alone in his work room (fig. 14).[55]



Fig. 7 Seal of Irene Asanina, 1354. The former collection of N. P. Lihačev

The dating of the cycle of paintings from the chapel of St. John Damascene presents a specific problem. Suhanov did not give any data to help solve it. Consequently, research must be aimed in indirect ways, but the results inevitably will remain at the level of assumptions until more reliable and precise sources than what we have today are found.



Fig. 6 Seal with the representation of John VI Kantakouzenos, c. 1354. Basel, col. Zacos

Obviously, the cycle from Mar Saba must have been created after its literary source was written, that is after 1085.[56] Besides this, it is completely certain that the cycle was created before the middle of XVII century, since then it was seen by *hieromonk* Arsenij. These wide chronological boundaries can be shrunk with a fair amount certainty. For this, attention must be turned to the data concerning the cell of St. John Damascene and the small church built on its location.

The travel journals of the first pilgrims who arrived at Mar Saba after the return of Christian rule in Palestine (1099) do not refer to the existence of that kind of structure at the Great Lavra. *Hegoumenos* Daniil, the Russian monk who somewhere between 1104 and 1107 spent sixteen months in Mar Saba and its Jerusalem *metochion*, mentioned only three sanctuaries of the Lavra: the cave church then dedicated to the Virgin, the original cell of St. Saba, and the principal church.[57] Between the *katholikon* and the cave church he saw the tomb of St. Saba and above it some fine construction.[58] In the immediate vicinity were buried the bodies of other famous monks of the Lavra, among whom was St. John Damascene. Monk John Phokas from Crete who was in Palestine 1185 wrote similar notes in the Lavra. After his detailed description of the main church on whose western side was a tiled courtyard as it is today, this pilgrim described the building that housed the tomb of St. Sabas. Erected in the middle of the courtyard, it was raised above the ground and was covered by marble slabs. Near by Phokas saw the graves of prominent *sabaites* among which was the grave of St. John Damascene.[59] However, the cell of the saint is not mentioned. Neither is it mentioned in the description of the Great Lavra made by the Serbian monk Domentijan when writing about the first pilgrimage to Palestine by St. Sava, the first archbishop of the autocephalous church of Serbia (1229).[60] This fact is particularly important when it is kept in mind that Domentijan refers to all the main holy places at Mar Saba including the Russian church of Archangel Michael, which is not registered in any previous pilgrims' writings.[61]

From this it is obvious that the cell of St. John Damascene did not attract special attention of pilgrims during the XII nor in the first decades of the XIII century. It seems this lack of attention can be explained simply. In that cell, as in the other cells of Mar Saba, it was not possible to lay to rest the body of it's former inhabitant. All the *sabaites* were buried in the common burial place between the *katholikon* and the cave church,[62] which was also the case for Damascene.

53 *Il menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)*, Turin 1907, 58, T. 213.

54 W. H. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Cambridge, Mass. 1931, 67, pl. 10.

55 Cf. S. M. Pelekanidis - P. C. Christou - Ch. Tsioumis - S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts*, vol. 2, Athens 1975, 60 (fig. 53), 306-308.

56 For the chronology of two comprehensive Lives of St. John Damascene and the literature which discuss this question v. our note 45.

57 Cf. *Itinéraires Russes en Orient*, trad. B. de Khitrowo, t. I/1, Geneva 1889, 5, 33-34; *Книга хожений. Записки русских путешественников XI-XV вв*, ed. N. I. Prokofjev, Moscow 1984, 28, 46-47, 205, 223-224.

58 Daniil used the word *"теремець" (Книга хожений*, 46), which may be interpreted as chapel or some type of small dome, cf. I. I. Sreznevskij, *Материалы для словаря древне-русскаго языка по письменным памятникам*, t. 3, S.- Petersburg 1903, 950-951.

59 PG 133, 947-948.

60 Domentijan's Life of St. Sava, written in 1243 or 1253/1254, was published based on the XVI century manuscript from the National Library in Vienna *(Cod. Slav. 57): Život Svetoga Simeuna i Svetoga Save, napisao Domentijan*, ed. Dj. Daničić, Belgrade 1865, 118-345. The most recent edition in modern Serbian: *Domentijan. Život Svetoga Save i život Svetoga Simeona* (transl. L. Mirković), ed. R. Marinković, Belgrade 1988 (account of Sava's pilgrimage is found on pages 170-180).

61 *Život Svetoga Simeuna i Svetoga Save*, 271-273; *Domentijan* (transl. L. Mirković), o. c., 176-177.

62 Cf. Hirschfeld, o.c., 132-133; Patrich, o. c., 90.

This is, after all, clearly stated by the aforementioned pilgrims who wrote of Mar Saba. Besides this, the fact that their travel logs did not notice Damascene's cell leads to the conclusion that neither was it visually distinguished from the other numerous cells of the Lavra, which were constructed in a simple manner. In many cases these were nothing more than natural caves adapted for dwellings by minor building interventions or were modest structures built with fieldstones on narrow rock ledges. In addition to dwelling rooms, these hermitages normally had separate spaces for prayer (chapels or small niches) and sometimes also had water cisterns.[63] In contrast to this, *heiromonk* Suhanov describes the cell of St. John Damascene as a large structure which would surely have been registered by Domentijan, *hegoumenos* Daniil, or John Phokas if it had existed in that form before 1229. According to the words of the learned *hieromonk* it was a "stone building, large and very high, with five vaults, that is with five roofs, like a tower. These were the cells of John Damascene. And now in this cell near the ground is built a church painted with wall paintings."[64] The illustrated *proskynetaria* from the XVII century, containing representations of the Great Lavra, testify that Suhanov did not exaggerate in his description. These types of representations are not often reliable sources for reconstruction of the depicted structures, but in the case of Mar Saba they must not be neglected since many of them, such as the four *proskynetaria* of the miniaturist and caligrapher Daniel from the treasures of the Mount Athos monasteries of Docheiariou (*cod. 129*) and Gregoriou (*cod. 159*), from the Byzantine Museum in Athens (*cod. 121*) and from the National Library in Rome (*cod. gr. 15*), were created in the Lavra itself.[65] Besides the main church, tomb of St. Sabas, Justinian's tower, and the tower of St. Symeon, the depiction of Mar Saba in these manuscripts always show another tall tower on the location of the present *parekklesion* of St. John Damascene northeast of the *katholikon*. This tower had three floors, and on the middle level a small church is indicated (fig. 15).[66] Beyond any doubt this is the building Suhanov saw.[67]



Fig. 8 Great Lavra of St. Saba. The parekklesion of St. John Damascene, interior (after J. Patrich)

The conclusion that the tower with the cell and small church of St. John Damascene did not exist in time of the first journey of St. Sava of Serbia to the Holy Land is not the only factor which would lead to more precisely defining the chronology of the construction of this structure. Of the remaining available data from the history of Mar Saba we must also cite the following facts: during the dangerous times which immediately followed 1229 the *sabaites* most often lived in their Jerusalem *metochion*,[68] then, in 1244 or somewhat later the Great Lavra and its buildings were significantly damaged and not until about 1350 were they restored with the financial support of Byzantine emperor John VI Kantakouzenos.[69] On this occasion, the great church of Mary the Theotokos was significantly renovated and for the first time received stone vaults and a dome. At this time there was probably also work on its wall paintings.[70] Since the resto-

63 Cf. Hirschfeld, o. c., 145 sq, 172 sq; Patrich, o. c., 82-107, fig. 27-49.

64 Muravjev, o. c., I, pag. LXIX. Cf. *Проскинитарий*, 196; *Записки русских путешественников*, 128.

65 S. N. Kadas, *Ο καλλιγράφος και μικρογράφος Δανιήλ ο ιατρός και το έργο του (β' μισό 17ου αι.)*, *Βυζαντινά* 13/2 (1985), 1290; Harisijadis, o. c., 115. For remaining important literature concerning *proskynetaria* v. our note 8.

66 Pelekanidis etc., *The Treasures of Mount Athos*, vol. I, 383 (fig. 497); vol. III, 174 (fig. 277); Harisijadis, o. c., fig. 26.

67 The tower with Damascene's cell and the *parekklesion* suffered damage shortly after the visit of hieromonk Arsenij to the Mar Saba. After a long siege and attacks by Bedouins, the whole Lavra was left in ruins except for the main church. Moslems even lived inside the walls of the monastery, and not until 1688 did patriarch Dositheos receive permission from the pasha to remove them. In the large reconstruction which immediately followed, the "tower of Damascene" was also renovated. Of this the patriarch himself writes, v. Dositheos, patriarches Hierosolymon, *Ἱστορία περί τῶν Ἱεροσολύμοις πατριαρχευσάντων*, Bucharest 1715, pag. 1236; Phokylides, o. c., 543, 556-564. It is not, however, completely clear what form the tower took since it was almost completely destroyed in the earthquake in May 1834, cf. Leonid, *Лавра св. Саввы*, 115, 127; Phokylides, o. c., 595 sq. It would seem, nevertheless, that to a significant extent the old form was preserved since the Russian traveler A. H. Muravjev in 1830 saw a building with three levels: on the ground floor was Damascene's cramped cell, above it was the small chapel dedicated to St. John the Baptist, and above this was the library (Muravjev, o. c., II, 39-40). After of the catastrophe of 1834, the tower never again regained the same form. Today there exists a cell at the ground level and above it is the renovated chapel of St. John Damascene using some remains of the old building. It is divided into two parts: on one side, partly in a cave, is (according to recent tradition) the location of the saint's grave while on the other side is the altar dedicated to St. John the Baptist (fig. 8-9), cf. Leonid, o. c., 69, 114; Vailhé, o. c., 333-334; Phokylides, o. c., 65-70, 595 sq; Patrich, *Sabas*, 75, fig. 22, 24a-24b.

68 It is telling that even St. Sava of Serbia during his second journey to the Holy Land (1234-1235), did not visit the Great Lavra even though he resided at its *metochion* while staying in Jerusalem. Moreover, for the duration of Sava's time in Jerusalem, *the hegoumenos* of the Lavra *hieromonk* Nicholas with all *sabaites* were living in the Holy City. Cf. *Domentijan* (transl. L. Mirković), 200-204, 217-218. About the insecure times in the Holy Land during the Peace treaty between Frederick II and the Ayyubid sultan of Egypt al-Kamil (1229-1239) cf. Leonid, o. c., 81; R. Grousset, *Histoire des Croisades et du Royaume franc de Jérusalem*, III, Paris 1936, 306-372; S. Runciman, *A History of the Crusades*, vol. III, Cambridge 1954, 187-211; J. Prawer, *Histoire de Royaume latin de Jérusalem*, II, Paris 1975², 175-265.

69 At the time of the war between the Egyptian sultan as-Salih Ayub and the Crusaders in 1244, many churches in Jerusalem were destroyed including the Holy Sion, "the mother of all churches". Neither did the Mongol campaigns in Syria and Palestine around 1260 pass by without consequences. Cf. H. Vincent, F.-M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, t. II/fs. III, Paris 1922, 463 sq; Grousset, o. c., 372 sq, 412 sq, 576 sq; Runciman, o. c., 211 sq, 224 sq, 293 sq; A. S. Atiya, *History of Eastern Christianity*, Notre Dame 1968, 209-210; Prawer, o. c., 265 sq, 310 sq, 425 sq. It is very probable that the Great Lavra was damaged during these years. In any case, the main church had to be renovated in the middle of the XIV century and according to monastic tradition, it was half in ruins at the start of this renovation (v. *Проскинитарий*, 195; Leonid, *Лавра св. Саввы*, 80-81).

70 V. *Проскинитарий*, 195-196; *Записки русских путешественников*, 127-128. For work on wall paintings cf. supra.

ration of the *katholikon* waited so long, it is logical to suppose that during the time when the main church was in ruins no work on other structures were carried out in the Great Lavra. Moreover, the available sources suggest that from the time of emperor Herakleios and Jerusalem patriarch Modestos (about 630) there were no large building projects at the Great

Fig. 9 Great Lavra of St. Saba. Map of churches and main chapels (after B. Bagatti)

Lavra.[71] It is therefore fairly certain that the construction of the large building on the site of the former cell of the St. John Damascene was not carried out in the period between 1229 and the middle of the XIV century. However, it is very possible that the construction of this building was undertaken at the time of the reconstruction of the *katholikon,* since in the reliably dated accounts of the Great Lavra it can be observed that St. John's cell is first mentioned shortly after the time of the patronage of Kantakouzenos in Mar Sabas. This first report is found in the travel journal of archimandrite "Agrefen", who stayed at the Lavra around 1375.[72] In his fairly detailed descriptions, this Russian monk not only writes of the major *loca sancta* but also of several secondary monastic buildings (the hospital, cisterns, and the so-called Justinian tower). In describing the monk's dwellings, however, he only mentions the cell of St. John Damascene.[73]

If, however, the tower was not built in the time of Kantakouzenos, it can be dated no later than the last decades of the Palaiologan era. For this assertion there are several arguments. First of all it must be recalled that Anton Baumstark at the beginning of this century saw an old layer



Fig. 10 An anonymous Lombardian master. Hanging of St. John Damascene's hand cut off at the forum in Damascus. Milano, the cathedral church, "vetrata di S. Giovanni Damasceno", c. 1500-1510

of frescoes in this *parekklesion,* which the German researcher dated XIII or XIV century. Unfortunately, Baumstark found only one fragment of a fresco (the bust of the Virgin Orans with the child Christ),[74] so he did not have the possibility for a full analysis. The fact that in the Palaiologan era the cult of St. John Damascene was strengthened is also significant. On the basis of George Pachymeres' testimony, although not explicitly stated, it is supposed that the saint's relics were transported to Constantinople during this dynasty, specifically in the reign of Andronikos II. When requested by the *Arsenites* (the followers of the former patriarch Arsenios Autoreianos), this emperor gave permission for the relics to be placed in the church of All Saints, the foundation of emperor Leo VI. They were put there in 1283, but it is not known how long the relics stayed there.[75] It may have been a very short time since this building suffered greatly in an earthquake in 1296.[76] In any case, by the middle of the XIV century Damascene's relics were in the reputable convent dedicated to Theotokos Kecharitomene, founded by the empress Irene Doukaina, wife of Alexios I Komnenos.[77] There, in 1348 or 1349, the merchant Stefan

---

71 Cf. Leonid, o. c., 65-81; Phokylides, o. c., 233-500.

72 For dating Agrefen's journey v. V. Popov, *Древнейший русский лицевой проскинитарий,* in: Иерусалим в русской культуре, red. A. Batalov - A. Lidov, Moscow 1994, 88. Among the early mentions of St. John Damascene's cell must be included anonymous description of Jerusalem, published in: PG 133, 989-990. It seems that this was also writen after the time of Kantakouzinos' patronage since it mentions a dome on the main church of Mar Saba.

73 For the text of Agrefen's travel journal cf. *Itinéraires Russes,* 167-191; Archimandrite Leonid, *Хождение Архимандрита Агрефенья обители Пресвятыя Богородицы, около 1370 г., ППС* 48 (XVI/3), S.- Petersburg 1896.

74 V. our note 39.

75 *Georgii Pachymeris De Michaele et Andronico Palaeologis, Libri tredecim,* rec. I. Bekker, vol. II, Bonnae 1835, 40-42; I. E. Troitskij, *Arsenij i Arsenity,* London 1973², 228-231; Jugie, *La vie de saint,* 161. About the Church of All Saints cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin,* part I/t. III, Paris 1953, 403-404.

76 Janin, o. c., 403.

77 Concerning the monastery and church of the Theotokos Kecharitomene cf. Janin, o. c., 196-199.

of Novgorod, and after him several other Russian pilgrims, venerated them as the main relics of the monastery.[78] One other sign of the high esteem in which St. John Damascene was held in the time of Andronikos II is that the high state official Constantine Akropolites wrote the aforementioned *enkomion* of the saint. This is the only known hagiographic work about the famous theologian and hymnographer whose Constantinople origin is certain.[79] Additionaly, if it is true that the painter of Damascene's cycle used the enkomion for the iconographic solution of individual scenes (such a conclusion is suggested by one detail described by *heiromonk* Arsenij)[80] then we have one more piece of evidence that the



Fig. 12 St. John Damascene and St. Kosmas of Maiouma at the writing table in Great Lavra of St. Saba. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 1613, pg. 213, c. 985

cycle had to be painted a long time after 1229. The strengthening of Damascene's cult during the Palaiologan period can be seen also by the increased number of his depictions in wall paintings in Orthodox churches. These were no longer only supplementary to the Christian figures and events which were praised in the hymns of St. John Damascene, they were now often independent and had an eminent place in the painted program.[81] Also strengthened was the influence of the works of the great poet on iconography, that is to say the creation of new scenes or the embellishment of older known ones.[82]

Finally, the most important argument for the assertion that the tower of St. John Damascene was built in the Palaiologan period is found in the sources concerning the more recent history of Mar Saba. These testify that somewhere at the end of first half of the XV century the Great Lavra of St. Saba was deserted.[83] This was not the first nor the last such occurrence in the history of the monastery. The *hegoumenos* and the rest of the *lavriotes* often took refuge in their Jerusalem *metochion* at times of great danger.[84] This time, though, the abandonment of the Lavra lasted significantly longer. Individual monks, in truth, periodically stayed at the monastery (for example, around 1483[85]), but life did not return to the Lavra until the fourth decade of the XVI cen-

Fig. 11 St. John Damascene writes in his work room. Constantinople, the church of the Chora Monastery, the southern parekklesion, c. 1320

---

78 Cf. G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries,* Washington 1984, 42-43, 153, 186-187, 298; *Книга хожений,* 98, 123, 274, 301.

79 Cf. our note 51.

80 Cf. supra.

81 The increase in the number of representations of the poet saints in late Byzantine art has been noted by A. Grabar (*Les images des poètes,* 16). The examples are numerous and well known so that we will not enumerate them in this paper.

82 V., for example, C. Grozdanov, *Prilozi proučavanju Sv. Sofije ohridske u XIV veku,* ZLUMS 5 (1969), 42-49; S. Radojčić, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin,* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 22 (1973), 301-312; V. I. Džurič, *Портреты в изображениях рождественских стихир,* in: Византия, Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Moscow 1973, 244-255; C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka,* Belgrade 1980, 67-71. Cf., also, Grabar, *Les images des poètes,* 16.

83 The most important source is the work of the Russian pilgrim Sofronij, who in 1547 at Mar Saba noted that the Lavra was abandoned for one hundred years and that monks returned there in 1539/1540 (cf. *Itinéraires Russes,* 273-274). From this it can be concluded that the Lavra was deserted around 1440, but Sofronij's testimony may not have been completely accurate. It must not be forgotten that the German pilgrim Stephan von Gumpenberg in 1449 saw in the Kedron valley (which he called "the valley of St. Sabas") some Greek monks who from the context could be assumed to have lived in the Great Lavra or in its vicinity, cf. Phokylides, o. c., 503-504. This, however, must not necessarily contradict the monastic tradition told by Sofronij since it is known that individual *sabaites* stayed at the Lavra even while most of the brothers with the *hegoumenos* lived in their Jerusulem *metochion,* cf., for example, (A. N. Muravjev), *Сношения России с Востоком по делам церковным,* S.- Petersburg 1858, 280-283; Phokylides, o. c., 505, 547. It must also be stated that I. Phokylides, the author of the most exhaustive history of the Lavra, thought that the monastery was abandoned at the most fifteen years (at the end of the XV century or the beginning of the XVI century), believing that Sofronij's testimony was not true. However, not one of Phokylides' arguments are sufficiently convincing, cf. Phokylides, o. c., 508-509, 523-526. As for the remaining important historians of Mar Saba, they had assumed, without presenting their evidence, that the Lavra was deserted at the end of the XIV c. (cf. Leonid, o. c., 81; Vailhé, o. c., 171 sq). However, their conclusions are refuted not only by Sofronij but also by Zosima, the deacon of Troice-Sergiev monastery near Moscow. He saw thirty monks in the Lavra in 1420 (cf. *Itinéraires Russes,* 215; *Книга хожений,* 131-132, 310; for the dating of Zosima's travel cf. Majeska, o. c., 167).

84 This occured, for example, in 614 and 809, while in later times the *sabaites* were forced to flee to Jerusalem around 1234 and between 1596 and 1604. V. Leonid, *Лавра св. Саввы,* 65-77, 94-104; Patrich, o. c., 326-330; Dositheos, *Ἱστορία,* 1189; (A. N. Muravjev), *Сношения,* 280-283. For the situation at the Lavra around 1234 v. our note 68. V., also, our note 83.

85 At this time the Franciscan Felix Faber saw six monks in the Lavra. At the monastery, however, many Arabs from the desert and even highway bandits lived together with them in what seems to have been a somewhat anarchic atmosphere, v. Phokylides, o. c., 505-506. Two years later (1485) Francesco Suriano wrote that on the feast day of St. Sabas catholics came to the Lavra to preform mass and the rest of the service (Phokylides, o. c., 506), which further illustrates the state of the monastery. In normal circumstances, when the *hegoumenos* and most of the brotherhood stayed in Mar Saba, this practice did not occur.



Fig. 13 St. John Damascene write is his work room. Jerusalem, Greek patriarchate library, cod. Taphou 14, fol. 93 r, XI c.



Fig. 14 St. John Damascene write in his work room. Mt. Athos, Iveron monastery, cod. 463, fol. 1v, XII-XIII c.

tury.[86] Nonetheless, pilgrims never ceased to visit the Lavra. Somewhere between 1476 and 1497, the aforementioned Metropolitan of Smyrna, Daniel arrived there.[87] Judging by the his travel log, Daniel was most interested in the *katholikon* and, what is for us the most relevant, in the cell of John Damascene. He wrote that this cell was "large and beautiful, built in the form of a tower" and observed that it "still stands, but it is uncovered since the roof is destroyed".[88] There is no doubt, therefore, that Damascene's tower existed in the last quarter of the XV century, which means that it was built before 1440-1450 when the *sabaites* abandoned their monastery for a long period of time. Of course, this fact by itself is not enough to conclude without doubt that from the very beginning the *parekklesion* decorated with wall paintings existed in the tower, and that in 1651 Suhanov saw these frescoes. For this reason, it must be recalled once more that until the beginning of this century an old fresco dated XIII or XIV century existed in this *parekklesion*.[89] True, this singularly preserved fragment of the old layer of frescoes was painted over several times, but it is most likely that such interventions were done after Suhanov's visit to Mar Saba, that is, during the two most important later renovations to Damascene's tower in 1688 and in the middle of the XIX century.[90] This conjecture is based on the fact that there are number of sources from the period immediately after the revival of the Lavra, from the era of Serbian rule at Mar Saba (until 1623),[91] and from the following decades between the time when the patriarch of Jerusalem regained full control over the famous monastery and the arrival of Arsenij Suhanov (1625-1651).[92] They speak of various renovation projects at the Lavra,[93] but not one of them mentions the cell and church of St. John Damascene.

In concluding this short study, it seems necessary also to consider the scarcity of cycles of St. John Damascene. This is a bit surprising at first glance considering the popularity of the great hymnographer, the significance of the Mar Saba monastery, and the fact that many pilgrimages were directed there. However, it must be kept in mind that although St. John Damascene was highly honored in the Christian world because of his dogmatic and hymnographic work and for his firm stance on the veneration of icons, he was not included in the group of saints to whom believers often addressed prayer for mediation before the Lord. This is why churches were not dedicated to him[94] and icons with his image were very rare.[95] After all, not counting the Virgin, the apostles, St. John the Baptist, and the archangels, of all Christian saints only St. George, St. Nicholas, St. Demetrios, and the Forty martyrs of Sebasteia were often painted as the main figures in hagiographic cycles.[96] The illustrated biographies of the remaining saints appear in rare manuscripts, on a few so-called "hagiographical" icons, or in churches dedicated to them.[97]

(Translated from Serbian by W. Taylor Hostetter)

86 According to the aforementioned note of monk Sofronij (v. our note 83) life returned to Mar Saba in 1539/1540. Some doubt about the precision of this date is raised by a firman of sultan Süleyman II the Magnificent which is the oldest surviving Ottoman document concerning the Lavra. It states that in 1533 permission was given for the renovation of a church in the Lavra (v. Papadopoulos-Keramevs, *Ἀνάλεκτα*, IV, 473), but this permission could have been requested from Jerusalem before the return of the *hegoumenos* and the other *sabaites* to Mar Saba. Sofronij, furthermore, states that life in Mar Saba was restored by *hegoumenos* Joakim, a Vlach by birth. (*Itinéraires Russes*, 273-274). This differs from some other sources which say that the revival of the monastery was carried out by Serbian monks. However, it seems that Sofronij's testimony is true since Joakim Vlach is mentioned as the *hegoumenos* of the Lavra in other sources (Papadopoulos-Keramevs, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*, II, 267). On the other hand, it is without doubt that Serbian monks played the main role in Mar Saba for a longer period, but no precise data is known about the beginning of Serbian rule at the monastery, v. Archimandrite Leonid, *Сербская иноческая община в Палестине*, Чтения 1867/3 (1867), ч. III, 52-64; idem, *Лавра св. Саввы*, 82-108; Phokylides, o. c., 508-510, 541-543; V. Nedomački, *Manastir arhandjela Mihaila i Gavrila u Jerusalimu - zadužbina kralja Milutina*, ZLUMS 16 (1980), 38-57; A. Fotić, *Obnova srpskog manastira sv. Save Osvećenog kod Jerusalima 1613. godine*, Balcanica XXI (1990), 225-237 (it is important to note that in most of these studies it is stated that Serbs renovated the Great Lavra in 1504, usually referring to the historical work of Jerusalem patriarch Dositheos, although he did not mention at all the date of the Serbian settlement at the Lavra, v. Dositheos, *Ἱστορία*, 1189-1190).

87 V. our note 47. Some other pilgrims in the XV c. also found the monastery deserted. V., for example, Papadopulo-Keramevs - Bezobrazov, *Восемь греческих описаний св. мест*, 12, 152.

88 *Διήγησις Δανιήλ*, 21, 55.

89 V. supra.

90 About these renovations v. our note 67.

91 Patriarch Dositheos also writes about the end of the Serbian rule over Mar Saba (Dositheos, *Ἱστορία*, 1189-1190), but only monk Anthimos, secretary to the patriarchate of Jerusalem (1821-1824), gives very precise data, cf. Papadopoulos-Keramevs, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*, II, 421-423. For the sources concerning the period of Serbian rule over Mar Saba v. literature cited in our note 86.

92 About Mar Saba during the years after 1625 v. Leonid, *Лавра св. Саввы*, 108 sq; Vailhé, o. c., 172-175; Phokylides, o. c., 550-554.

93 For example, several sources from the period from 1605 to 1612 speak of the Serbian construction of a high tower outside the walls of the Lavra (with the *parekklesion* of St. Symeon Nemanja, later rededicated to St. Symeon the Stylite), cf. Leonid, *Сербская иноческая община*, 61-62; idem, *Лавра св. Саввы*, 90, 104-106; Phokylides, o. c., 541; Nedomački, o. c., 55.

94 Cf. Janin, *La géographie*, 272; Majeska, o. c., 42-43, 298.

95 Colafranceschi, o. c., 739-740; Kaster, o. c., 102-104; Babić, *Les moines-poètes*, 209-210.

96 Cf. Gouma-Peterson, *Narrative Cycles*, 31-44.

97 Cf. K. Weitzmann, *The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, in: *Byzantine Books and Bookmen* (Dumbarton Oaks Colloquium, 1971), Washington 1975, 84-86; N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 165-170; T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, vol. I (dissert., New York 1977), Ann Arbor 1990, 274-299; S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographiques des églises du 12ᵉ siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, Zograf 12 (1981), 30-42.

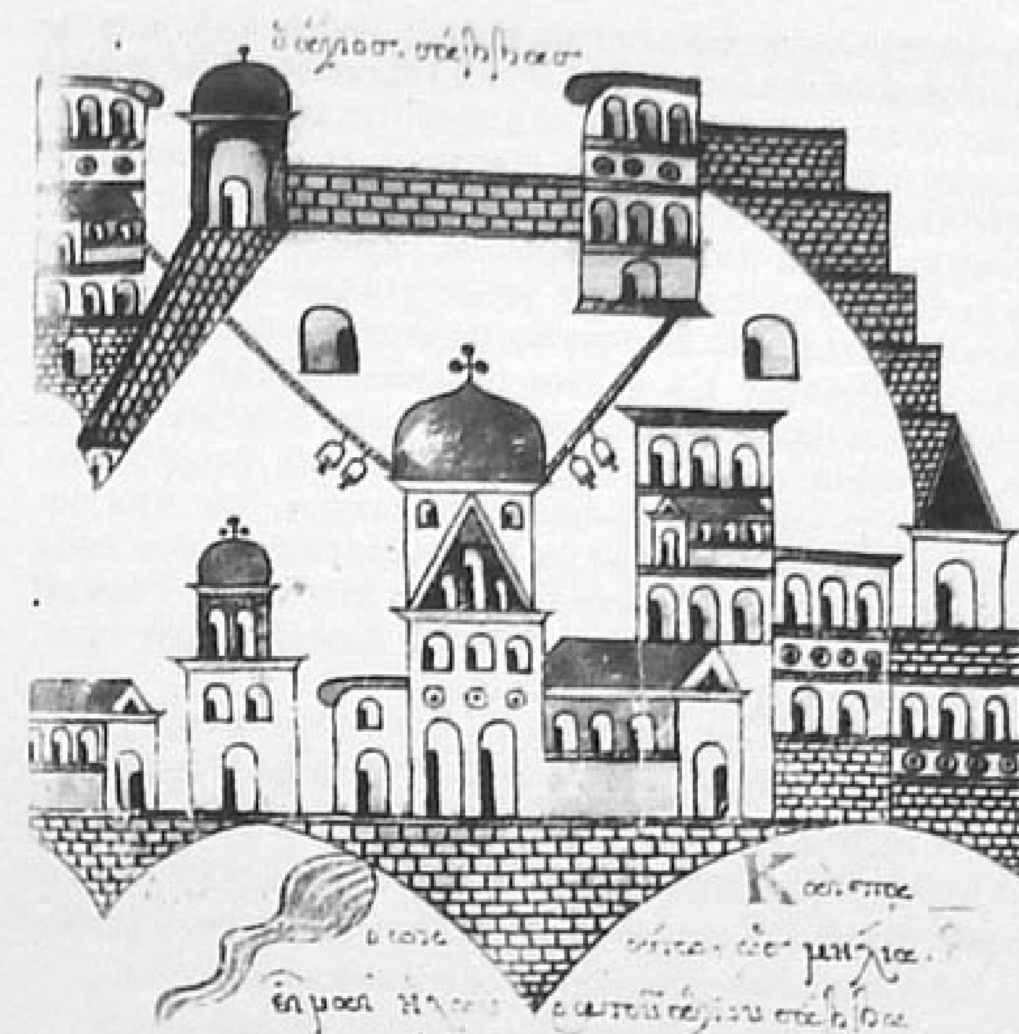


Fig. 15 Great Lavra of St. Saba. Mt. Athos, Gregoriou monastery, cod. 159, fol. 21v, from 1661.

Две белешке о живопису у Великој лаври св. Саве Освећеног

Портрет цара Јована VI Кантакузена и циклус св. Јована Дамаскина

Миодраг Марковић

Током великих реформи спроведених у руској цркви у доба патријарха Јосифа (1642-1652) и Никона (1652-1658) јавила се потреба за детаљнијим познавањем грчких црквених књига и обреда. У ту сврху два пута је био послан на Исток учени јеромонах Арсеније Суханов, старешина Сергијева Богојављенског манастира у Москви. На једном од путовања он је, новембра 1651. године, стигао у Велику лавру св. Саве Освећеног (тзв. Мар Сава манастир). Боравећи у Лаври неколико дана, Суханов је забележио монашку традицију о историји Мар Саве, а добро је упознао и читав манастирски комплекс. Вративши се у домовину, прилично га је детаљно описао у свом извештају, који је насловио "Проскинитарион", угледајући се на грчке водиче за путнике у Свету земљу. И поред релативно касног настанка, Арсенијеве белешке су драгоцене за проучавање Лавре с обзиром на то да су написане непосредно пре великих промена у изгледу манастирских зграда, изазваних најпре једним низом муслиманских упада, а затим и обновом целог комплекса, предузетом 1688. године. За историју средњовековне уметности посебно су корисни делови "Проскинитарија" посвећени старим фрескама у светилиштима Мар Саве, јер су оне одавно готово сасвим ишчезле, а њихови помени у средњовековним описима Велике лавре су ретки и углавном врло сумарни. Арсеније је, најпре, направио забелешку о живопису католикона Лавре, који је био саграђен још за живота св. Саве Освећеног, али је током векова обнављан у више наврата. Већ у време посете руског изасланика, тај живопис био је на многим местима у лошем стању, али је још увек прекривао све зидове цркве. Суханов се, међутим, осврнуо само на представе византијског цара Јована VI Кантакузина и његове супруге (Ирине Асен Палеолог), које је видео на западном зиду наоса, поред улаза у припрату. Сведочанство је, ипак, веома значајно, будући да није познат ни један други портрет Јована VI у средњовековном зидном сликарству. Знатно исцрпније податке Суханов даје о живопису који је красио црквицу сграђену у кули, подигнутој на месту келије св. Јована Дамаскина. Описано је укупно шест композиција са представама догађаја из Дамаскиновог живота и то су једини расположиви подаци о постојању хагиографског циклуса овог светитеља у уметности византијског културног круга. Они заслужују пажњу и због чињенице да је до нашег времена од живописа параклиса преостао само један фрагмент.

Миодраг Марковић у свом тексту анализира оба поменута пасуса Сухановљевог дела. Што се тиче портрета византијског царског пара, посебну пажњу је посветио питању њиховог датовања и реконструкцији првобитног изгледа. Закључио је да су портрети вероватно настали у периоду између краја 1349. и краја 1354. године, заслугом Јована VI Кантакузина или, евентуално, јерусалимског патријарха Лазара. Главни разлози за овакво датовање (ктиторство Јована VI Кантакузина у Лаври, навод у једном проскинитарију XVI века да је Ве-

лика црква Мар Саве осликана "од времена" цара из породице Кантакузен, постојање портрета царице Ирине) не могу, ипак, сасвим искључити могућност да је Суханов 1651. године у Великој лаври видео, уместо првобитних представа, неки нови слој фресака, који је дословно понављао програм и иконографију старог живописа. Међутим, све и да је заиста било тако, портрети византијског владарског пара су свакако били представљени у духу иконографских традиција епохе Палеолога.

У делу текста који се тиче живописа у параклису св. Јована Дамаскина, расправља се о литерарним изворима светитељевог циклуса, о односу текстуалног предлошка и слике, а учињен је и покушај реконструкције неких сцена. Посебна пажња посвећена је датовању живописа. На основу различитих извора, закључено је да је кула Св. Јована Дамаскина, која је била подигнута на месту његове некадашње келије, настала сасвим сигурно у доба владавине династије Палеолог, при чему је лако могуће да се то десило управо за време Кантакузинове обнове католикона. Наравно, та чињеница није довољна за потпуно поуздан закључак да је од самог почетка у кули постојао параклис украшен фрескама и да је Суханов 1651. године видео управо тај живопис. Стога је упозорено на податак да је све до почетка овог века у параклису Св. Јована Дамаскина била сачувана једна стара фреска, датована у XIII или XIV век. Истина, тај једини преостали фрагмент старог слоја живописа био је оштећен бројним премазима, али има добрих разлога за веровање да су интервенције овог типа изведене тек после посете Суханова Мар Сави, у време двеју најважнијих каснијих обнова Дамаскинове куле, 1688. године и средином XIX века.

Mort et survie dans l'oeuvre de Georges Klontzas

Lydie Hadermann-Misguich

En souvenir de Gordana Babić
et de Svetlana Tomeković, amies

UDK 75.057.033.2.046.3: 236.1

The paper is devoted to the paintings and drawings of the Italo-Cretian artist Georgios Klontzas dealing with the subject of death, above all those of the manuscripts Marc. gr. VII, 22 = 1466, Codex Bute and Barocc. 170 of Oxford, dating from the close of the XVI century. The author draws particular attention to their iconography which is dependant on both the old Byzantine prototypes and Western models. Images of death of both historical and mythical figures combine representations of death with ideas of solace and hope in the afterlife.

Un silence oppressant. Une ville tout enserrée dans ses murailles et sur laquelle passent l'ange peseur d'âmes et la Mort porteuse de faux. Comme des fourmis, partout des hommes s'affairent. Dans l'enceinte et hors des murs, par terre et par mer, ce ne sont que transports de cadavres, images de deuil et d'enterrement.

De toutes les représentations de la mort qu'a créées le peintre crétois Georges Klontzas (v. 1540-1608), celle de la grande peste de Candie, qui eut lieu entre 1592 et 1595, est une des plus impressionnantes. Le spectateur y a le même point de vue plongeant que la Mort elle-même ou que le Zodiaque qui, dans le ciel, marque le passage du temps (fig. 1).

Dans la vaste chronique universelle mêlée d'oracles que l'artiste a illustrée de 410 dessins à la plume, l'image de cette épidémie occupe une double page, clôturant la partie historique et précédant le récit mythique de l'Empereur pacifique (ff. 149v-150r). Ce codex est conservé à la Biblioteca Marciana de Venise (Marc. gr. VII, 22 = 1466); il date de 1590-92.[1] L'expression artistique de Klontzas y est essentiellement occidentale; seuls des effets de perspective, souvent arbitraires, y trahissent le peintre post-byzantin qui, à la même époque, d'ailleurs, produit de splendides icones dans lesquelles s'exprime encore le langage formel hérité de l'esthétique des Paléologues.[2]

Les oeuvres de Georges Klontzas - qu'elles soient religieuses ou profanes - offrent un nombre d'images de la mort particulièrement abondant. Les sujets qu'il traita, l'influence de l'art occidental ainsi que son goût personnel favorisèrent ce type de représentation.

Morts collectives, morts individuelles, méditation sur la mort, thrènes, dormitions, allégorie de la Mort mais aussi résurrection des défunts et survie de l'âme ont été peints par lui tout au long de sa carrière de manière traditionnelle mais, plus souvent encore, de façon originale et nouvelle.

Le lieu où il vivait - la Crète vénitienne - et les circonstances politiques du moment l'amenèrent à décrire par la plume et le pinceau maints combats, batailles, meurtres et massacres. Sa chronique de la Marcienne en offre de nombreux exemples rendus souvent de façon très mouvementée.

Dès ses premières illustrations des *Oracles* de Léon le Sage, celles du Codex Bute et celles du Baroccianus 170 d'Oxford daté de 1577, la mort collective est présente.[3] L'image la plus frappante, par son mélange d'hiératisme symbolique et de réalisme poignant, est celle de l'oracle 4, *Τομή (la coupe)*, dans laquelle un grand sultan, au royal manteau de pourpre et d'or, se dresse sur une masse de cadavres entremêlés avec l'impassibilité d'une figure oraculaire. De la main droite, il tient une faucille, de la gauche, une branche de roses (fig. 3). Dans la troisième version qu'en donna Klontzas, celle du Codex de Venise, il identifia le sultan comme "Soliman le Magnifique parmi les défenseurs de Rhodes", île à laquelle les roses feraient allusion. Cette image est une des plus explicitement "politiques" des *Oracles*, celle qui montre le mieux comment ce texte, remontant probablement au IXe siècle, a été réactualisé lors des conflits avec les Turcs.

Dans les recueils d'Oracles, tels que Klontzas les a interprétés, deux sujets se prêtent à la représentation de foules dénudées livrées collectivement à la mort ou s'en dégageant: *la Submersion* (καταποντισμός) de la *figure* 20, où le déluge qui doit engloutir Constantinople est peint avec un souffle apocalyptique, et le *Jugement dernier* dans lequel s'agglutinent les cadavres rappelés à la vie. Dans le Baroccianus d'Oxford, des squelettes se réveillent au son des trompettes.

---

1 Pour le Marc. gr. VII, 22, voir A. D. Paliouras, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540ci-1608) καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Athènes 1977 (tous les dessins, auxquels il sera fait référence par le numéro du folio, y figurent) et A. Rigo, *Oracula Leonis. Tre manoscritti greco-veneziani degli oracoli attributi all'imperatore bizantino Leone il Saggio (Bodl. Baroc. 170, Marc. gr. VII, 22, Marc. gr. VII, 3)*, Venise 1988, pp. 49-71 (avec quelques belles reproductions en couleurs). Tous mes remerciements aux autorités de la Marciana pour m'avoir permis de reproduire les figures 1 et 5 et à J. Vereecken pour m'avoir procuré les documents.

2 Il suffit d'évoquer, parmi d'autres, trois très belles pièces du Musée de l'Institut hellénique de Venise: l'icone *En toi se réjouit* (ap. 1585), celle du *Jugement dernier* et le triptyque avec le même sujet de la fin du siècle, M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'Études byzantines et post-byzantines 1), Venise 1962, N° 50, 52, 51; pp. 75-81; pll. 37-41.

3 Pour le Codex Bute, actuellement dans une collection privée parisienne, voir M. Chatzidakis, *Παρατηρήσεις σὲ ἄγνωστο χρησμολόγιο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα*, dans Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, Athènes 1994, pp. 51-60. Au terme d'une monographie sur ce manuscrit que Jeannine Vereecken, professeur à l'Université de Gand, et moi-même achevons, je pense qu'il est le premier des recueils d'oracles de G. Klontzas encore conservés; le fameux Baroccianus 170 d'Oxford en est un doublet. Pour ce dernier manuscrit cf. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften, 2, Oxford Bodleian Library II*, Stuttgart 1978, N° 9, pp. 80-85, ill. 621-646 et A. Rigo, op. cit., pp. 17-47. Je remercie vivement les autorités de la Bodléenne pour la permission de reproduire la miniature de la fig. 4.

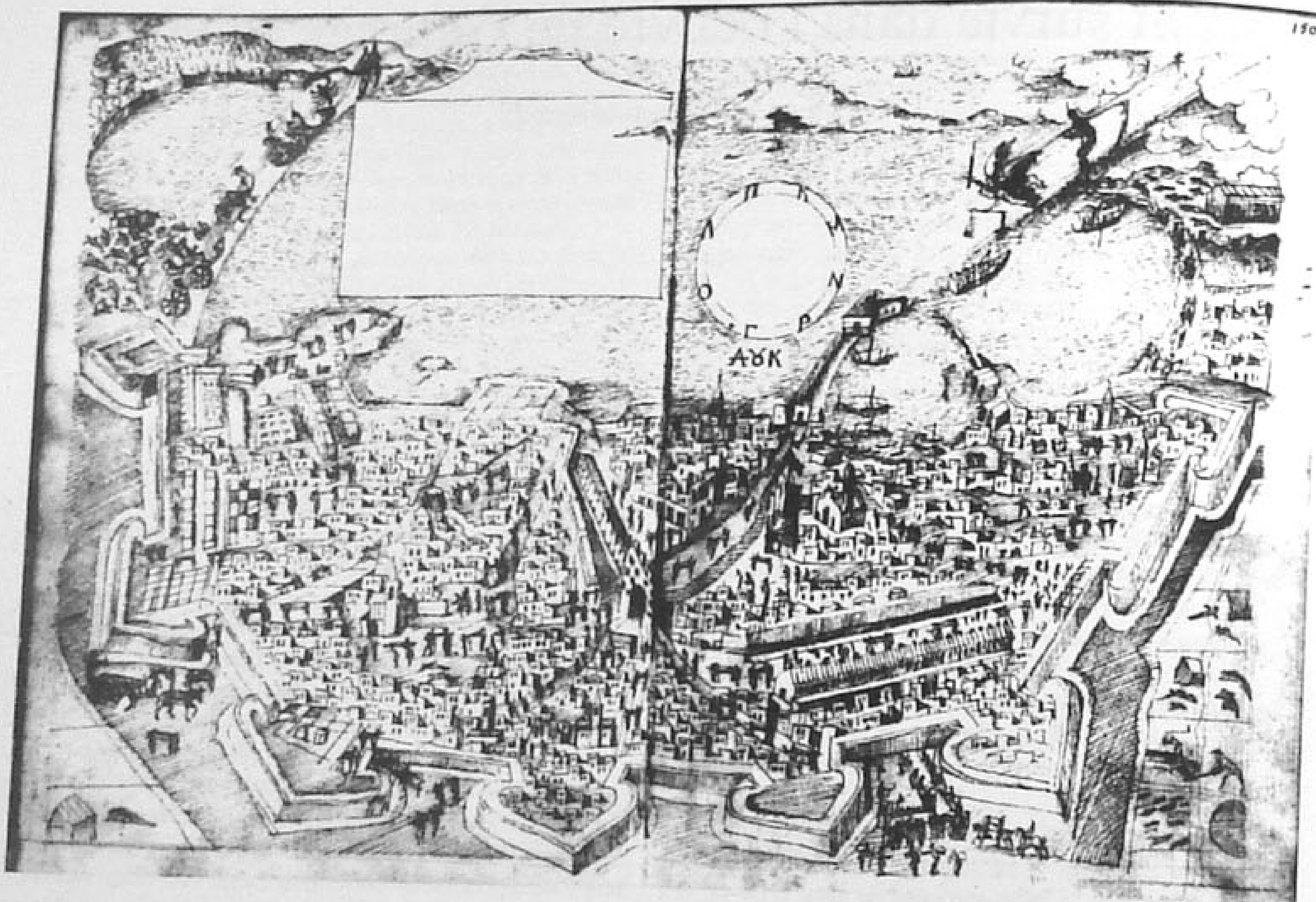
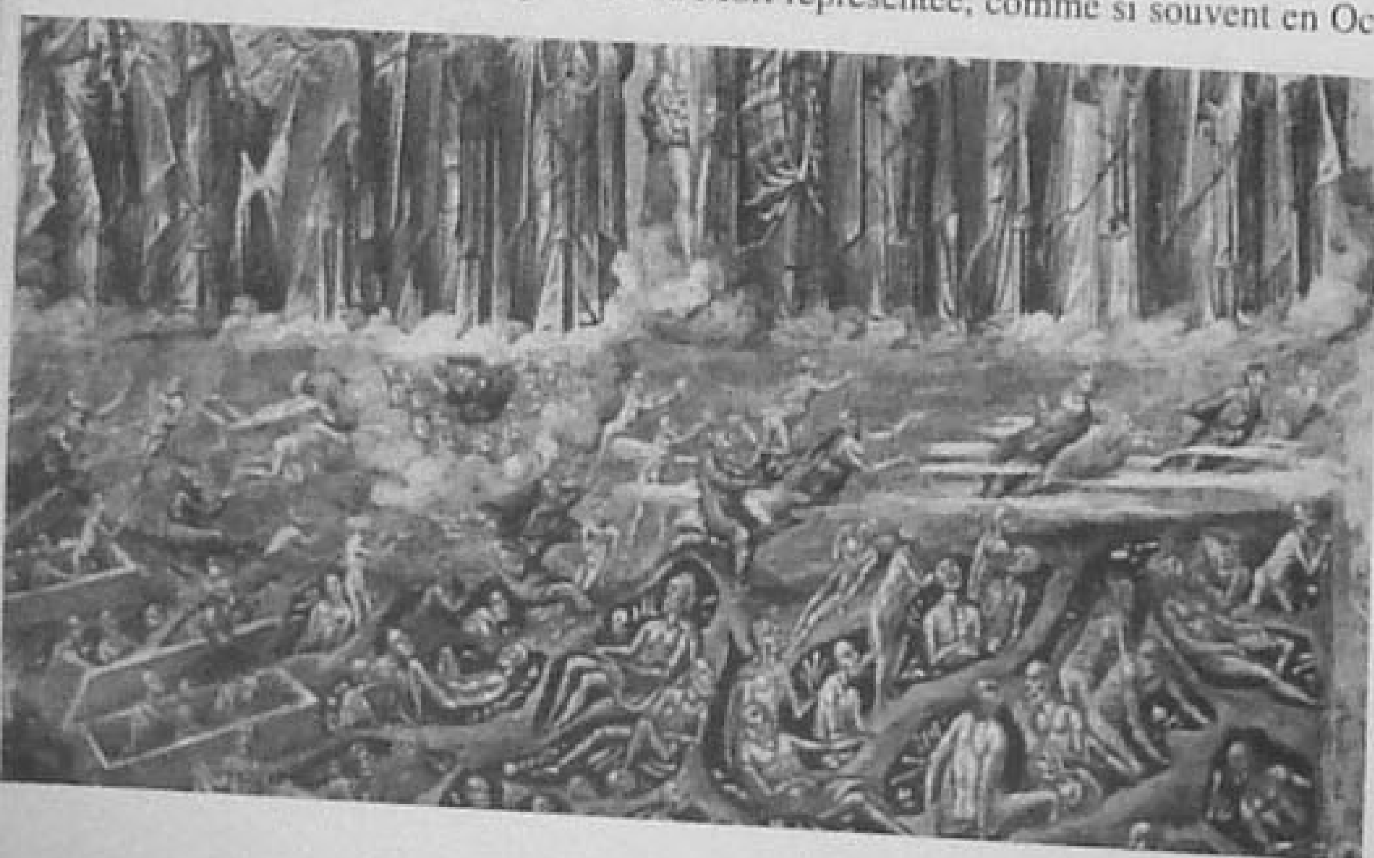


Fig. 1 Georges Klontzas, La peste de 1592-95 à Candie, Marcianus gr. VII, 22, ff. 149v-150r (1590-92). Venise, Biblioteca Marciana (photo B. M.)

À ma connaissance, Klontzas est un des premiers peintres post-byzantins a en avoir représentés dans cette scène. Il s'agit probablement là d'une influence occidentale, peut-être via le *Jugement dernier* de Michel-Ange connu en Crète par des gravures et auquel Klontzas lui-même reprendra la figure de Charon bâtelier dans le triptyque conservé à Venise.[4]

Le thème du *Jugement dernier* obséda l'artiste crétois toute sa vie. Il en a donné de nombreuses variantes depuis celles du Codex Bute, des triptyques Spada et du Yorkshire jusqu'à la magistrale version de l'icone du monastère de la Platytera à Corfou.[5] Les cadavres ressuscitant y ont toujours une place importante; c'est notamment le cas dans le triptyque vénitien où les morts sortent de sarcophages mais aussi d'espèces de grottes où gisent des ossements; quelques squelettes s'y réaniment également (fig. 2).

Fig. 2 Georges Klontzas, Τομή - la coupe, figure 4 des Oracles de Léon, Codex Bute (vers 1575), Paris, Collection privée



Georges Klontzas a aussi introduit dans son oeuvre l'allégorie de la Mort représentée, comme si souvent en Occident au XVIe siècle, par un squelette tenant une faux et un sablier. Le premier exemple apparaît dans le Baroccianus 170 où l'inquiétante figure semble surveiller la prière de l'empereur-pacifique confiant son âme à Dieu (f. 16v) (fig. 4). Dans le Marcianus VII, 22, cette allégorie est plus fréquente: elle côtoie Constantin Paléologue (f. 89v) (fig. 5); elle se dresse, couronnée de feuillages, derrière la figure de Selim II, à la face bovine, dans l'étrange dessin où apparaît la colonne du Xèrolophos avec les oracles de Léon VI (f. 140r);[6] dans la même image, il semble que ce soit elle encore, vêtue en costume du XVIe siècle, qui donne la main au Sultan avant qu'il ne descende au tombeau. Toujours dans le même manuscrit, dans un des épisodes du *Jugement dernier*, la Mort est piétinée par le Christ en même temps que le diable selon une formule iconographique que Klontzas a empruntée à une estampe maniériste.[7] Enfin, nous avons déjà vu qu'elle domine Candie dévastée par la peste (fig. 1).

Les sujets illustrés par Klontzas ont favorisé une telle abondance d'images macabres mais il faut souligner que dans le répertoire de la Grande Lavra, à l'Athos, un peintre crétois, probablement Théophane, avait déjà repris vers 1535 la figure de l'homme à la faux comme allégorie de la Mort.[8]

Comme dernière évocation de mort collective, on peut mentionner le thème beaucoup plus traditionnel du Massacre des Innocents que, dans le triptyque du Yorkshire, Klontzas a situé devant l'estrade où festoie Hérode. Comme c'est fréquemment le cas, les costumes actualisent l'événement.[9]

À côté de ces morts en groupe, dues à la guerre, aux épidémies, aux massacres, on trouve chez Klontzas d'assez nombreuses représentations de morts individuelles. Le codex de Venise, en tant que chronique, contient beaucoup de dessins montrant un défunt historique allongé sur un lit plus ou moins fastueux, entouré de cierges ou éclairé par une lampe et parfois surmonté de lourdes tentures. On peut, comme exemples, mentionner les "portraits" funéraires de Nabuchodonosor (f. 20v), d'Alexandre (f. 35r), d'Orkham (f. 65v) ou de patriarches de Constantinople (f. 86r).

Parfois, comme pour Mourad Ier, les circonstances du décès - ici le combat - jouxtent l'image du défunt sur le catafalque (f. 69v).

Une mort individuelle - particulièrement dramatique pour les Grecs - a été mise en évidence non par la violence qui la provoqua mais par la méditation qui la précéda. Il s'agit de la mort de Constantin XI Paléologue (fig. 5). Le dernier empereur de Byzance est figuré deux fois: en haut de la page, dans un médaillon entouré d'un riche décor d'oiseaux, de monstres et de rinceaux tracés à l'or sur fond noir, il est assis sur son trône, la tête appuyée dans la main avec un air de profonde mélancolie; sur les marches du trône, à sa gauche, se tient la Mort avec tout son arsenal. Sa longue faux passe derrière le dos du Paléologue, l'enserrant de sa courbe comme un signe de nonespoir. En bas de la page, l'empereur git dans son sarcophage, les armes à ses côtés (f. 89v). Cette double image fait face à la vue panoramique de la Prise de Constantinople (f. 90r), assiégée, comme en un étau, par les armées de terre et de mer.

Mais, chez Klontzas, l'image de la mort peut aussi évoquer la survie. La référence en est la représentation de la Dormition de la Vierge dans laquelle, selon une iconographie courante depuis la fin du XIIIe siècle, il figure Marie comme défunte sur son lit funéraire, le Christ tenant son âme, mais aussi parfois comme vivante, emportée au ciel par les anges.[10]

Les personnages pour lesquels le peintre ajouta à l'image de la mort celle de la survie sont peu nombreux et leur choix est hautement significatif. Il s'agit notamment de la mère du dernier Paléologue, Hélène Dragach, dont la dépouille est exposée dans un palais d'allure classique. Au-dessus des deux ecclésiastiques qui la bénissent et l'encensent, un ange s'envole emportant son âme vers Dieu (Marc. gr. VII, 22, f. 85v). Il s'agit aussi de l'empereur mythique Argyros venu à Rome pour réaliser l'Union des Églises, thème cher à Klontzas et déjà illustré dans le Codex Bute et le Baroccianus 170 d'Oxford.[11] Dans le Marcianus, en plus du voyage vers Rome, la cérémonie funèbre est narrée, le pape lui-même bénissant le défunt tandis qu'en haut d'une conque se trouvent les deux anges psychopompes (f. 171r).



Fig. 3 Georges Klontzas, Résurrection des morts, détail d'un Jugement dernier, Venise, Institut hellénique (d'après Cat. Manoussacas et Paliouras)

Le dernier des *Oracles* de Léon consacrés à la figure tout à fait positive de l'"Empereur pacifique" évoque la vieillesse du souverain, l'"abandon de la couronne" et le "chemin vers les demeures célestes". Nous possédons trois versions créées par Klontzas pour illustrer la fin de celui qui, selon la Chronique de la Marcienne, devait se rendre à Jérusalem et confier son âme aux anges dans la basilique de l'Anastasis.[12] Cette figure royale offre, dans sa légende comme dans sa personnalité, des affinités avec celles de tous les empereurs-sauveurs dont Byzance espéra l'avènement ou le retour. Malgré l'existence, dans le Baroccianus 170, de l'allégorie de la Mort dont il a déjà été question plus haut, le peintre a gardé pleinement la valeur d'espoir de cette image en dirigeant le regard de l'empereur vers les anges. Dans ses

4 M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges*, op. cit., N° 51, pl. 39.

5 M. Chatzidakis, *Παρατηρήσεις*, op. cit., figg. 11-12; P. L. Vokotopoulos, *Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα*, dans Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β΄, Herakleion 1985, pp. 64-74, pll. 1, 2, 4, 5; Id., dans *East Christian Art. A 12th Anniversary Exhibition*, ed. J. Petsopoulos, AXIA, Byzantine and Islamic Art Consultants, Londres 1987, N° 74 et 75; P. L. Vokotopoulos, *Εικόνες τῆς Κέρκυρας*, Athènes 1990, N° 40, pp. 63-66; figg. 41-43, 153-157.

6 Selim II a, en effet, été identifié au boeuf du 5e *Oracle* de Léon.

7 Cette même estampe a également été exploitée par le Greco, cf. L. Hadermann-Misguich, *Deux nouvelles sources d'inspiration du polyptyque de Modène*, La Gazette des Beaux-Arts, mai-juin 1964, pp. 355-358 et Eadem, *L'exploitation d'une gravure maniériste du Jugement dernier dans le Codex de Georges Klontzas à la Biblioteca Marciana* (gr. VII, 22) (à paraître).

8 M. K. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle*, Salonique 1985, pl. XVIII, fig. 35.

9 *East Christian Art. A 12th Anniversary Exhibition*, N° 75, p. 94.

10 C'est notamment le cas dans sa *Dormition* du triptyque de Venise (M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges*, op. cit., N° 51, pl. 38), dans celle du Sinaï (K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinai*, Berlin 1980, N° 23) et dans celle de Kos, fort proche de sa production (*From Byzantium to El Greco - Greek Frescoes and Icons*, Londres, Royal Academy of Arts, 27 mars - 21 juin 1987, N° 62, pp. 189-190).

11 À la *figure* 16. Cf. L. Hadermann-Misguich, *Georges Klontzas et l'image de l' Union des Églises*, à paraître dans Byzantion LXVI, 2, 1996.

12 Ce sont les *figures* 12 du Codex Bute et du Baroccianus 170 et le folio 162v du Marcianus VII, 22.





Fig. 5 Georges Klontzas, Mort de Constantin XI Paléologue, Marcianus gr. VII, 22, f. 89v (1590-92), Venise, Biblioteca Marciana (photo: B. M.)

trois manuscrits complets des *Oracles*, les psychopompes figurent dans la partie supérieure droite de la miniature.

La mort, très présente dans l'oeuvre de Georges Klontzas de façon fort variée et même souvent violente, a donc conservé pour les figures les plus chargées d'espérance la forme consolatrice et sereine du motif byzantin de l'âme emmaillotée qu'emportent deux messagers célestes.

Fig. 4 Georges Klontzas, Ευτιχία – bonheur, figure 12 des Oracles de Léon, Baroccianus 170 (1577), Oxford, Bodleian Library (photo: B. L.)

Смрт и загробни живот у делу Георгија Клонце

Лидија Хадерман-Мизгуиш

Грчки сликар Георгије Клонца (око 1540-1608) насликао је највише представа смрти 1590-1592. године у Општој хроници помешаној с пророчанствима у Marc. gr. VII, 22 = 1466, fol. 149v – 150r, вероватно поводом страшне куге која је тих година харала на Криту. Смрт је и иначе била омиљена тема овог сликара, почев од Пророчанстава Лава Мудрог (Codex Bute и Barocc. 170 у Оксфорду, 1577) и она су му била повод да осавремени стара пророчанства, као у венецијанском рукопису, где је једног султана окруженог лешевима означио као Сулејман Величанствени међу браниоцима Родоса. У приказивању смрти сликар се користио старим обрасцима Страшног суда, у измењеној иконографији под утицајем западних гравира, одакле је сигурно преузета и алегорија Смрти, а која се појављује на његовим сликама и цртежима.

Осим приказа смрти великих скупина људи, Клонца је често представљао и појединачне смрти. У венецијанском рукопису има много таквих фунерарних "портрета": Навукодоносора, Александра, Орхана, Мурата I, цариградских патријараха и других. Овом приликом би требало посебну пажњу обратити на Смрт Константина XI Палеолога Драгаша, последњег византијског цара: на f. 89v он је приказан на престолу и поред њега алегорија Смрти и - други пут - у гробу, с оружјем поред саркофага, а наспрам Заузимања Цариграда (f. 90r).

Код Клонце, међутим, слика смрти може да подсећа и на други живот. Узор за то могло му је бити Успење Богородице, нарочито онакво како је сликано од краја XIII века. Личности којима је Клонца, поред слике смрти дао и значење бесмртног живота, многобројне су и пажљиво пробране: Јелена Драгаш, мајка последњег цара, митски цар Аргир који је стигао у Рим да би остварио јединство Цркава или "Миробубиви цар", а свима њима анђели подижу душу на небо. Овакве његове слике, изведене по старим византијским мотивима, уједињују смрт с облицима утехе и наде у вечни живот.

Zographe

Revue d'art médiévale
N° 25, 1996

Dédié à la mémoire
du professeur Gordana Babić-Djordjević

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

SOMMAIRE

7
Bibliographie de Gordana Babić-Djordjević
13
Aleksei I. Komeč – Die Raumkomposition der Hagia Sophia in Konstantinopel
19
Christopher Walter – An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)
23
Nikos Oikonomides – The significance of some imperial monumental portraits of the X and XI centuries
27
Panayotis L. Vocotopoulos – Note sur l'icone de la Vierge Portaïtissa
31
Engelina Smirnova – *L'Annonciation*, icône de Novgorod du XII[e] siècle
39
Chara Konstantinidi – Le message idéologique des évêques locaux officiants
51
Zaga Gavrilović – Eve or the Waters of Marah at Pološko?
57
Miodrag Marković – Two Notes on the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas
71
Lydie Hadermann-Misguich – Mort et survie dans l'oeuvre de Georges Klontzas